UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01772337 0

Dolenský, Antonín
Moderní česká grafika

NC
312
C9D6

ANT. DOLENSKÝ:
MODERNÍ ČESKÁ
GRAFIKA

PRAHA · 1912

ANT. DOLENSKÝ:
MODERNÍ ČESKÁ
GRAFIKA

NÁKLADEM J. PELCLA V PRAZE II.

LIBRARY
JUL 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

NC
312
C9D6

Vytiskla knihtiskárna Th. Venta
společn. s ručením omezeným
v Praze I.

Naše doba neutonula zcela v záplavě laciných reprodukcí a illustrovaných spisů, nýbrž oblibuje si zase díla starých mistrů a grafická díla byla poznovu doceněna aspoň se strany umělců. Dnes chápe se zase, že jednotlivé listy umělecké grafiky mají hodnotu originálu, že nejsou pouhý surrogat mechanické reprodukce. V původních leptech, dřevorytech a litografiích jest osobitý vztah umělcův, jest to jeho přímé dílo. Grafické umění, ať již rozmnožováno přímo umělcem, nebo dělníkem za dozoru umělcova, jest v každém svém otisku původní. Má cenu malované kopie, provedené samým autorem původního plátna. Umělec sám musí si desku připraviti, sám provésti chemický proces a sám často dílo své otisknouti. Horliví sběratelé dobře znají cenu listů před podpisem (avant la lettre), cenu listů s podpisem (après la lettre) a posléze cenu různých stavů (l'etat) otisků. Porozumění uměleckým listům grafickým po stránce estetické a technické možno bráti za měřítko kulturní vyspělosti národa. Podmínky ne všude byly stejně příznivé a velmi souvisí s rozvojem ostatních umění výtvarných, k nimž grafika jako samostatné odvětví se připojuje.

Počátky moderní české grafiky znamenají odpoutání její z područí illustračních cílů a uvolnění od kopírování cizích vzorů. Jest to povznesení moderní grafiky na dílo umělecké od řemeslné práce předchůdců. Tvůrci moderní grafiky musí býti napřed umělci a potom grafiky. Vývoj reprodukčních method zatlačil rytecká umění v pozadí, zdánlivě zničil úmorné rytectví, ale zároveň připravil příznivou půdu pro umělecký rozvoj moderní grafiky. Staří poslední mědirytci a ocelorytci upadají v zapomenutí, jejich pracná technika nahražena fotomechanickou reprodukcí, která vynálezy Husníkovými, Klíčovými, dospívá netušeného rozmachu. I poslední sbor dřevorytců Mára, Ziebiker, Patočka, Rous, Bartel ustupuje vítěznému autotypu. Snadná rychlost a zdokonalené postihnutí subjektivních tonů zrnem autotypu ovládne naprosto illustrační pole a nejnověji vynálezem Mertensovým vytváří se reprodukce s jemností fotografie. Stará ruční methoda kombinace tisku z hloubky a typografie oživla tímto pokrokem. Rychlým otáčením válce rotačního jsme zahrnováni čistě tištěnými fotogravurami. Moderní umělec však pokračuje v díle starých mistrů, dříve než jejich myšlénky byly usurpovány tiskařem a tvoří své grafické listy se zájmem pro techniku a vyjadřovací methody. Doba moderní hledá a zkouší i nové vyjadřovací methody kombinační. Od prostého leptu, suché jehly umělec vychází a stoupá k oživení starých mezzotint, akvatint, dřevořezeb až k různým kombinacím. Vyjadřování subjektivního pojímání má nadvládu nad realistním kopírováním předmětu. Dílo grafické jest rovnocenné ostatním malířským technikám, ba mnohdy v určitých případech techniku štětce překonává výrazovou methodou.

Grafické umění nemá u nás posud náležitého pochopení, u nás ještě nechápe se individualita grafického díla, které, třeba i rozmnoženo, jest originálem a nikoliv reprodukční kopií.

Kdybych měl chronologicky omeziti vývoj moderní české grafiky, navrátil bych se k prvním pokusům v leptu J. Mařáka. Jest prvním uměleckým akvar-

fortistou dle novodobých názorů. Své drobné destičky leptá s touže uměleckou touhou a zanícením, jako tvoří své náladové uhlokresby. Počátky grafické činnosti Mařákovy možno klásti do let šedesátých za jeho pobytu ve Vídni. Tušíme, že jeho učitelem byl známý ocelorytec Jar. Leop. Schmidt, s nímž byl v důvěrném přátelském poměru. Všech zachovaných a Mařákovi přičítaných leptů čítáme něco ke 20 až 25 listům. Až na několik listů, které vyšly ve Vídeňském albu uměleckém, nebo jako prémie Umělecké Besedy, jsou ostatní lepty rozmetány a ježto byly bez podpisu umělcova, jsou mnohdy i nadobro ztraceny. Mnohé listy ze zachovaných mají stopy oprav tužkou a označení pokusů pro další leptání. Nejlepší z prvního období jest »Hloub lesa«, list označený letopočtem 1860 a podpisem pouze Julius Tento list, jeden z prvních (ne-li vůbec první) z větších ploten Mařákem leptaných, nese již zcela charakter lyrického zobrazovatele přírody. Jest to kus lesní samoty, průsek, oblíbený sujet i podstata dalších Mařákových lesních studií. Již v tomto listě projevil své nadání kreslířské a svou lásku k malebnosti přírody. Po technické stránce leptu Mařák nikdy nedostihl svých olejomaleb a uhlokreseb. Nedovedl plochu desky stejnoměrně zaleptati, takže lept dopadnul často ploše, bez hloubky. Mnohá slepá místa též ujímají na celkovém vzhledu leptu. Pod vlivem leptů Wiliama Ungera, technicky tak význačného, Mařák tvoří větší díla a posléze končí »Jelenem«, který vydala Umělecká Beseda r. 1878. Zatím leptá řadu desek vlastních komposic i dle cizích od Fr. Pausingera. Lepty postrádají sametové měkkosti jeho uhlokreseb, měkkosti Mařákovi tak vlastní. Přece však malebnost světelných efektů, charakteristické lopuchové listy, stíny jehličnatých stromů jsou podány s citem ostatních děl umělcových. Jistější jest vždy, když předkresluje pro fotogravuru, kde měkkým koncem uhlu snadněji může nuancovati přítmí a polostín, než když tak činí hustou spletí ostrých čárek jehly leptací. Přičítané mu lepty figurálné sotva vyšly z jeho ruky. Nejlepší jsou i po technice leptací jeho drobné lepty, kde nebyl vázán velkou plochou a nutnou hloubkou větších stínů i silnějších kontur. Často působí dojmem bezvadným a lehký dojem plně vyvolává zamýšlenou náladu. Bohužel Mařák cítě snad svou technickou nemohoucnost, leptem se málo zabýval. Když na to přesídlil do Prahy a přijal místo profesorské na malířské akademii, přestává leptati téměř úplně. Bylo škoda, že nepokračoval v tomto odvětví své tvorby a že nezaučoval své žáky grafickým uměním. Ukázal sice v soukromých hodinách základní principy technik, ale byl spíše pečlivým nabádatelem, než horlivým učitelem.

Nejvíce se u něho základům leptu naučil J. Bárta, který jest nejdéle pracujícím českým grafikem ze žijících. Neomezuje se na pěstování jediného směru v grafice, všímá si nejen přírodních sujetů, ale zvláště rád se vrací k portraitům, provedeným barevným leptem. Drobné hlavičky dívčí, s plným pelem mládí, zaujímají několik jeho barevných leptů, provedených s jemným odstíněním barev. Dětský portrait má v Bártovi po stránce grafické nejlepšího interpreta. Hlavička dcerušky ministra Kaizla a dcerušky místodržitele knížete Thuna, jsou nejlepším toho dokladem. Jsou tištěny pracným způsobem z jediné plotny, což má i vliv na jejich vzhled v otiscích,

které působí dojmem anglických akvarelů, při tom však charakter jejich graficky plně vystupuje v popředí. I portraity Dr. Srba, skladatele Ant. Dvořáka a nejnověji c. r. Gollera věrným vystižením staví grafické listy Bártovy na místo přední. Bárta vrací se rád k sujetům svých oblíbených obrazů. Krajina »Před bouří« byla jím provedena v barevném leptu. I v »Koupajících hoších« jednobarevným leptem řeší světelný jas třpytícího se jezu a lesk bílých těl na slunci. Bárta počíná sice od svého učitele, jde však dále, k jednobarevnému tónu lesních zátiší Mařákových leptů přidává barvu, neboť lepty Mařákovy měly vzhled rytiny, která bývala téměř vždy jednobarevná. Že u mistra a učitele Bárta nabyl v uměleckém provedení mnoho lyrického nazírání, jest zřejmo z velikého leptu Panorama hradčanské, vydaného jako prémie Umělecké Besedy. V tomto listě i v jednom menším pohledu na Hradčany vidíme zasmušilou náladu majestátního hradu a opuštěnost města malostranského. I volba setmělé atmosféry zaujme dojem smutného rozjímání. Po technické stránce Bárta spojuje lineální lept s jemnou akvatintou. U ostatních žáků Mařákových nelze tak dokázati přímého impulsu ke grafickým pracem, jako u Bárty, který po svém mistru dědí i jeho nástroje. Ze žáků Mařákových vznikla téměř celá starší generace krajinářská.

Mařákovský lyrism, sesílený dekorativním pojetím výseků krajinných, dochází u A. Kalvody plného vyvření. Kalvoda přenáší břízy, louky, stráně, údolíčka, malované jasnými, svítivými barvami i do svých leptů a litografií. Kalvodovo umění, které je na plátnech převážně koloristní a temperamentní, dochází v leptech, které jsou spíše staršího data, klidu a vyrovnanosti. Sám umělec neuznává mnohdy ve své emoci sanguinické klidnou hodnotu svých leptů. Lepty jeho jsou nečetné, napočítal jsem všeho všudy asi čtrnácte leptů krajinek a biedermayerovských dam v parcích. Jeho postavy, vždy oděné v roucha doby minulé, značí klid dob přežitých. Zdá se, jakoby umělec jehlou přenášel své dojmy hlouběji v duši uložené za volné chvíle zimní v kov a líčil zažité nálady. Tím si také vysvětlíme jeho sklon k fantastickým hradům a ruinám, pochmurně se dívajícím se strmých skal v tichá, pustá údolí. Litografie vyznamenávají se větší rafinovaností ve volbě techniky a v mnohém převyšují lepty Jeho fantasie škrabací methodou na litografickém kameni jsou ještě ponurejší a úsečnějších linií. Jest škoda, že listu Kalvodových litografií jest tak málo. Naše česká litografie vůbec značně pokulhává za vývojem akvafort; až na nepatrnou výjimku, naši umělci soustavněji nekreslí na litografický kámen. Vytvoří několik listů pokusných a zase vracejí se ke štětci nebo k jehle. I Kalvodovy litografie pojímali jako chvíle oddechu a jako předtuchu dalších soustavnějších cyklů a serií.

Ze svého původního zaměstnání lesnického přinesl Stanislav Lolek ve své umělecké dílo pravou lásku a porozumění pro přírodu ve všech jejích životních obměnách. Lyrismus lesních charakterů přivábil jej do školy Mařákovy, u kterého vytříbil své cítění pro krásu přírodních zjevů i po stránce malířské. Delší pobyt u Ottenfelda a v Mnichově u H. Wolfa zdokonalil jej po stránce technické. U Wolfa naučil se též leptu. Lolek líčí ve svých leptech stejně projadřovaných barevným cítěním svých olejomaleb a guaší

jednak podzimní žlutost padajících listů, jednak obrací se ke studiu zvěře a jejího života. Listy »Řící daněk« a »Tygr«, patří k vrcholným dílům grafiky Lolkovy. Příliš subjektivní akcentování barevného tónu převládající v listě »Železárny« ruší celkový dojem a v mnohém ubíjí koloristní přednosti dříve uvedených listů.

Dvojdílné album leptů Engelmüllerových »Motivy české« a »Motivy z cest« (1909) jest jen reflexí celého jeho životního díla. Nezměrná láska k Polabí, zaujímá většinu jeho listů grafických. Nedozírné polabské pláně s prosvítajícími zrádnými tůněmi, skrytými pod vysokými topoly a rozložitými olšemi, rákosí a žluť bohatých lánů polních, šťavnaté louky přecházející v bažinaté rákosí nacházíte v jeho díle. Časem odbočí v italské zahrady anebo v studenou krásu vlašských Benátek. Jednoduchý způsob vyjadřovací činí jeho dílo grafické jednotvárným na úkor celkové pohádkovité poesii sujetu. Jak ihned vystoupne dílo, jemuž věnována větší péče po stránce grafických technik, poznáme na listu z Benátek. Měkká linie vernis moux vystupuje jakoby pára z laguny a diskretní čarou rýsuje obrysy kopule chrámové. Chiessa della Salute dostává pravou vzdálenost a shluk gondolí sytě vystupuje v popředí. Romantism náladový a malebná krása převládá ve všech listech Engelmüllerových.

Nejnověji Jan Honsa, z bývalých žáků Mařákových graficky počal stělesňovati své jednoduché motivy krajinářské. Pouze dva listy vytvořené suchou jehlou: »Stromy«, »Alej v Běstovicích« mohu z jeho počáteční tvorby uvésti. Tento obrat a hledání nových způsobů a prostředků vytvářecích není sledovatelům Honsova umění ničím překvapujícím. Vždyť již před časem jeho pokusy s tužkami Raffaeliho rozmnožily kvalitativní hodnotu jeho tvorby. Tyto dva první listy grafické, nevelkých rozměrů, posud nesou stopy pokusů, přes to však prostými rysy a jemně nanesenými čárkami jehly odrážejí obraz nálady. Znatelný pokrok v druhém listě bezpečně prozrazuje dobrý talent grafický. Bude-li v začatém směru Honsa pokračovati, možno doufati, že vytvoří serii náladových krajinek a studií drobných bibliofilských lístků grafických veliké jemnosti.

Nedostatek speciální školy pro grafiku na českém oddělení malířské akademie byl stále patrný. Není pochyby, že bychom byli dokázali mnohem více, kdyby naši umělci nebyli nuceni poznatky technik grafických pracně sbírati pokusmo. Druhá pak závažná chyba jest nedostatek bohatých sbírek uměleckých, hledících ve specielních výstavách seznámiti s výsledky cizokrajných pokroků. Jak takové studium vzorných sbírek působí, můžeme nejlépe poznati na uměleckém vývoji nejlepšího našeho representanta české grafiky v cizině.

Počátky grafické činnosti Šimonovy datují se za jeho pobytu na akademii. U Josefa Jelínka začal se učiti; desku pokryl leptacím podkladem, kresbu opausoval, avšak druhé hodiny se žák již nedočkal, práci doma dodělal a příští hodinu učitel mohl jen konstatovati, že lept jest již hotov. Jsou to dnes ztracené lepty a umělcem zničené pokusy: »Studie hlavy H. Böttingera« a »Studie bosenského sedláka«. Šimon navštěvoval akademii v letech 1894 a 1898. V poslednější rok spadají jeho grafické pokusy. Vývoj dalších

JAROSLAV BENDA FRANTIŠKÁNSKÝ KLÁŠTER V DUBROVNÍKU

prací leptaných je úzce spjat s celým životem umělcovým a jest vážným soupeřem jeho olejových maleb. Šimon narodil se 13. května 1877 v Železnici u Jičína, jako nejmladší člen pětičlenné rodiny mlynářovy, jejíž poměry byly vždy skrovné. Pražskou malířskou akademii absolvoval za vedení Maxe Pirnera. Léta 1897 a 1898 jsou věnována studiu na jihu. Zajel ke své sestře do Bosny, odkud si přivezl plnou mapu studií krajinných a figurálních. Z nich vznikly později obrazy »Pramen«, »Bosenská mula« (nyní v Rudolfinské obrazárně) a »Bosenský pasák«. I v roce následujícím bylo mu akademií dovoleno zajeti v době studijního plain-airu k sestře. Tříměsíční tento pobyt znamenal hojnou žeň pro Šimona a výsledky poznali jsme již ve výstavě »Manesa« u Štajgrů. Byly to obrazy: »Mořský had«, »Vlnky« a »Hlas skal«. Po odbytí povinné vojenské služby r. 1901 zařídil si vlastní atelier a dvě práce z té doby »Symfonie« a »Rekonvalescentka« vystavené v jarní výstavě Rudolfinské byly poctěny Hlávkovou nadací cestovní. Důsledek toho byla cesta do severní Italie až po Florencii. I roku následujícího 1902 obraz »Jaro« získal mu opětně Hlávkovu nadaci a poznovu umožnil cestu do Paříže, Rouenu, Onivalu a do Londýna. Zde ve vývoji umělcově jest rozhodný obrat. Malý život pražských uměleckých poměrů, v němž pouze několik umělců zápasí o uznání a porozumění, mocnou silou zastínila životná Paříž a temperamentního umělce tou měrou uchvátila, že roku následujícího, z jara 1903, trvale přesídlil do Paříže, dle vlastního přiznání »se skromnými prostředky sice v rukou, avšak s mohutnou touhou v srdci a všelikými plány v hlavě«. Silná, vyspělá kultura umělecká vždy vábila Šimona, a jeho učiteli zůstala příroda a umělecké sbírky. Z první cesty do Paříže datuje se Šimonovo hlubší zaujetí pro grafiku a vážné porozumění pro lept, když tam ve sbírkách poznal a pochopil, co možno graficky na díle uměleckém vyjádřiti. Dřívější listy z let 1898 až 1902 »Žebráci«, »Krajina v Dalmacii«, »Reminiscence«, »Oči vidící a oči viděné«, »Smrt vybíravá« byly spíše rázu pokusného a školského. Tak zvláště list »Večer« (1902) jest zřejmě prvním dílem provedeným akvatintou. V šťastnou dobu též přišel Šimon do Paříže, neb v týž rok založena tam Société de la Gravure Originale en Couleurs za předsednictví Raffaelliho, a barevný lept docházel plné obliby v kruzích uměleckých. Přišlo se k názoru, že základní požadavky impressionistické též cestou grafickou možno náležitým způsobem vyjádřiti. Po svém trvalém ubytování v Paříži Šimon začíná řadu zkoušek o barevný lept technik kombinovaných. Způsob své methody Šimon sám takto popisuje: »Technik, kterých pro barevný lept užívám, bývá zpravidla vernis moux (měkký vosk) a akvatinta, zřídka kdy suchá jehla. Většinou tisknu dvěma deskami, z nichž jedna obsahuje kresbu a druhá plochy pro barvy, některé lepty jsou tisknuty též třemi deskami. Desku s barevnými plochami stilisuji tak, by leptané akvatintové plošky stály vedle sebe co možná isolovaně, tím zjednodušuji práci při natírání desky barvami a vyhýbaje se tím často nepěknému směsování se barev z jedné plochy do druhé, zachovávám čistotu nanesené barvy.« Dle jeho vlastních slov pochopíme, proč jeho barevné lepty došly tolik obliby za hranicemi ve Francii a mohly vážně konkurovati s pokročilou americkou

grafikou. Bezvadnost kresby a čistota barev zaujímají přední místo na jeho leptech. Dnes, kdy tolik originální grafiky jest imitováno způsoby fotomechanickými, přenášením kreseb na desku měděnou fotogravurou, tím více poctivá kresba rytá jehlou jest hledanější a váženější. Práce Šimonova vždy nese pečeť originality. Umělec sám tiskne své lepty a opatřuje vlastní tiskařskou značkou.

Nejprve bylo to moře, klidně odpočívající a koupající se ve zlatých paprscích světelných. Koloristní harmonie jemně zladěných tónů. Světelný pruh sluneční vše halí: budky, lidi, písek i zelenavou vodu v jeden mohutný akkord zářící barvy. Plage, Ostende, jsou typickým leptem všech jeho moří, zátok a strandů. Jednota barevná vyznívá stlumenou polychromií. V jiných listech zaujal jej proudný život velkoměstský. Paříž barevná se všemi dojmy a silhouetami barevných skvrn odráží se z jeho leptů, věnovaných boulevardům pařížským. Nejsou to uliční scény a zachycené momentky prchavého historismu, jest to souzvuk všech mihotajících se chvatných Pařížanů, chřadnoucích stromů, cetek, maškar, veteší, krámků, bizarní tvary písmen reklamních affiší. Zachytiv harmonii života bez akcentů tendenčních, Šimon stal se tím Pařížanům milým a hledaným umělcem. Jeho »Les Bouquinistes«, »Bric-à-Brac«, »Marchand d' Oiseaux«, »Marchand de Statuettes«, »Mi-Carême«, »Marché aux légumes« hbitou linií vystihující životnost ruchu pařížského, založilo jeho slávu. Jeho vnímavé oko sleduje i optické nuance architektur a tu vznikla řada pohledů Pařížských, Amsterodamských a Benátských. Na všech zdůrazněn světelný problem koloristním vyjádřením. I portrait nezůstal mu neznámou doménou a několik podobizen jest skvělým důkazem jeho vystižnosti charakteru. Měkkou linií vernis moux leptá linie a tahy výrazného čela svého otce, mladistvého zápalu oka Mařatkova a drobné, něžně milé linie ovalních rysů dcerušky Evy. Jsou to osoby ponejvíce mu blízké a tím mohutněji dovede vystihnouti jejich vlastní duševní charakter. Drobná črta na okraji doplňuje typ celého listu.

Stejně mohutnou láskou poutala jej osobitá krása Prahy! Sem často ve svých dílech se navrací a zbožňuje její poetickou tichou elegii. Vedle ojedinělých listů vzniklo celé album Prahy (6 listů u Topiče). Než neuspokojilo, nebylo v něm toho hýřivého jasu pláží námořních a v barvách, jsouc kombinováno míšením z více desek, selhalo. Zatím pilným studiem kollekce Rembrandtových leptů, chované v Bibliothèque Nationale a sledování výstavních listů Aug. Lepère, Fel. Bracquemonda, A. Legrose, C. J. Watsona, dochází Šimon k poznání, že i černý lept jest dokonalým prostředkem vyjadřovacím a nejdůležitějším grafickým elementem. Roku 1907 na výstavě Société de la gravure en noir vystavil první své černé lepty »Piazza del Erbe ve Veroně«, »Accident«, »Traghetto«, »Bouquinisté« (j. t. obdobná studie barevného leptu menších rozměrů) a nový tento jeho obrat byl sympaticky uvítán. Nám lze tento směr nejlépe poznati na nedávno vydaném albu dvaceti pěti listů staropražských. Jasná nálada letního slunce probíhá většinou listů této nové jeho pražské serie leptů. Nejsou to hledaná zákoutí staropražská. K sujetům svým tentokráte využil Šimon nejběžnějších po-

hledů, by na nich zkusil novou vyjadřovací methodu. Jasně ozářené kontrasty slohů gotických, renaissančních a barokních kreslí jednoduchou linií jehly v kov zaleptanou, beze všech kombinací s ostatními technikami leptu. Každá však i nejjemnější čárka má svůj vlastní život, přimknutý k celkové náladě. Čím list jest skromnější na množství linií, tím jeho výraz plastičtější a životnější. Raffinovanost světelné hloubky jest všude vrcholně akcentována. V mnohém tyto exquisitní listy připomínají vzácná díla J. Neill Whistlera. Tento umělec, který několika, jakoby namátkou nanesenými čárkami dovedl vykouzliti hloubku benátského moře, mohutnost katedrály, jest nepřímým učitelem našeho mistra. V posledním tomto souborném díle nejpádněji Šimon dovodil, jak velmi nutno akcentovati technickou stránku při výrazu díla grafického. Nezáleží charakter grafického umění pouze v dobrém podání obsahovém, jest třeba k tomu voliti případnou techniku prováděcí. Nelze naprosto každé věci provésti každou technikou grafickou. Výhoda dobré volby technické vždy jest na prvý pohled patrna. Tyto lepty vynikají svým preciosním podáním a některé nejsou daleky ideálu Rembrandtovských polostínů a svítivých přítmí. A právě ty, které zachycují šerou náladu staropražskou, jsou nejlepší a Pražanu nejbližší. Jest v nich mnoho smutku vzdálené ciziny, ale i síla pochopení pro magickou krásu kamenného města.

Vedle černých leptů nejvíce vyniká z poslední doby Šimonův pokus o mezzotinto. »Ozdobný květ« oválným prohloubením a světelným zachycením předčí v mnohém i anglické mistry, proslulé v této technice. Měkkost linií aktu, jednoduchost sujetu tvoří harmonickou jednotku plastické krásy. Šimon jest velmi činný a svých desek počítá sám na 200, avšak z toho na veřejnost vydal pouze asi 120 listů, ostatní neuznal za dokonalé. K tomu připočítejte několik dřevorytů a můžete početně odhadnouti pilnou grafickou práci Šimonovu. Svrchu uvedené vzory a mistry anglické a francouzské Šimon nekopíruje. Ti všichni vynikající mistři byli mu pouze dobrými vůdci, ti zbystřili jeho pozorovací talent a uvedli k malířskému pochopení barevných souladů a Šimon se jim stal vážným rivalem. Dnes stojí Šimon v popředí naši umělecké moderní grafiky a jest jejím representantem a průkopníkem v cizině, mnohdy lépe tam doceňovaným než u nás, jak dokázala jeho souborná výstava v Americe.

Nejblíže Šimonovi z našich umělců stojí J. C. Vondrouš, který si přinesl velmi dobrý základ ze svých studií v Americe. I on měl příležitost sledovati vývoj anglické a americké grafiky. Vliv ten jest nepopíratelný. Několik leptů Vondroušových, zachycujících rybářské loďky, přípravu ryb, rybářská města americká, práce v loděnici, opravu škuneru, zdá se nám navázáno na výtvarné dílo Jos. Pennela, dnes svou technikou v Americe dominujícího. Než v listech Vondroušových mnoho jest prvků individuálních a svérázných. Jest jen třeba vyčkati, až Vondrouš zobrazí jehlou zbytky staropražských památek, jak slibuje, a tehdy bude nám zajisté snadnější pochopení nálad nám bližších.

Nejpřednějším zjevem české moderní grafiky jest Max Švabinský. Jeho tvorba jest zcela ojedinělého, zvláštního rázu. Ve svých obrazech nechává

plně vládnouti spleti čar a linie v jeho dílech nahražuje barevné nuance. Pouze barvy sytých impressí v kresbu vkoloruje a dociluje nejsilnějšího kontrastu. Klassická linie v Švabinském nalezla pokračovatele, který ji vnitřním obsahem projemnil a obohatil o impressionistické cítění barev. Jeho obrazy prosvítají z husté spleti rázných tahů pérem, jemných i silných čárek vedle sebe kladených dle potřeby formy i efektů světelných. Podobně provádí většinu svých leptů. Zaleptává osobitým způsobem hluboce linie svých portraitů i svých krajinářských studií. Poznal, že suchou jehlou možno docíliti větších efektů sametového přechodu a snadněji lze ovládnouti harmonii barevnou. Portraity provedené tímto způsobem, mají svůj punc šťastné ruky umělcovy. Celá arrogance, mírnost, ušlechtilost duševní září z aristokratických linií grafik Švabinského.

Počátky grafické činnosti Švabinského nejsou časově nás příliš vzdálené, pouhé desetiletí dělí nás od prvých litografií a leptů. Učiteli mu byli prof. J. Mařák a rytec Eduard Karel. Karel, jeden z posledních mědirytců staré generace illustrační, byl mnohdy již praktickým rádcem většině našich umělců po technické stránce. Ovšem fototechnická reprodukce zcela odvrátila p. Karla od původního zaměstnání mědiryteckého. Jeho technická zdatnost a každodenní zkušenost v heliografickém oddělení předního reprodukčního ústavu pražského mnohdy zaučovala mladé grafiky rozdílům a síle různého leptání. Avšak myslím, že to byly pouze nejnutnější poznatky technické, které vštípeny Švabinskému. K výsledkům nynějšího svého pokroku dopracoval se vlastními zkouškami a pokusy. Jeho lepty možno rozložiti na dvě skupiny: podobizny a krajinářské studie. Jemné zachycení výseku, úžlabí s několika větrem zmítanými rozsochatými stromy jest základním motivem jeho leptu »Duby« (1906). Švabinský kreslí vše jednoduše, bezprostředně beze zvláštních spekulací estetických. Kreslí tak, jak objekt zasahuje jeho cit a s toutéž láskou vlastní emoce přenáší na kovovou desku, by v otisku docílil umělecké vyrovnanosti. Klidná hladina mořská, pozorovaná s písčitého břehu (Na břehu mořském 1906) působí. Umělec nepodal moře v obvyklé formě buď zářivé nebo bouřlivé. Není v tom malém leptu konvence. Jednoduchost volby bez veškery úmyslnosti je v jeho leptech z r. 1909: »Studie dvora« a »Chlívy«. By docílil větších nálad užívá několik dobře volených čar suchou jehlou, které svým neurčitým, jakoby rozmazaným okrajem utišují příkrost ostrých linií hluboce zaleptaných. Jsou v díle jeho i celé listy provedené touto technikou. List »Park« (1907) zřejmě ukazuje, že citové náladě umělce tak dokonalé techniky lineální jest výrazová neurčitost čar vhloubených tímto namahavým způsobem bližší.

Opomeneme-li nejstarší portraity Švabinského, provedené litografií, poznáme, že většina jeho podobizen leptaných jest hlavně z r. 1906. Jest to: »Stařena se psem« »Portrait choti umělcovy« a serie tří rodinných skupin, soustředěných kol aktu náboženského podání. V těchto třech leptech větších rozměrů seskupuje osoby dekorativně kol křižování, snímání s kříže a ukládání do hrobu. Jsou to problémy světelných dojmů, které jej k tomuto traktování přivábily. Zvláště křížování jest myšleno jako osobité

pojímání tohoto sujetu v umění tak často již opakovaného a promítá jím vlastní realistní názor. Nehledanost posic, skrovné osvětlení mihotavým plamenem nepatrného ohně staví dílo to na přední místo české grafiky. Zde užívá i více mechanických prostředků, místem příliš vystupující světla tlumí roulletkou a tmavá místa hluboce zaleptává, čímž získává na intensitě tmavých stínů. List, ačkoliv jest převážně tmavý, nepůsobí ani jedinou neurovnanou černí. Zda se nám, jakoby tato čerň byla ve své hodnotě zjevně odlišená a proniklá atmosferou celkové nálady. Co jsem řekl o ukřižování, s nepatrnou obdobou lze opakovati o zmíněných rodinných listech, pouze s přídavkem o výraznosti obličejů různě zachycených a tím pozměněném charakteru celkového sujetu. Jak tyto lepty Švabinskému hluboce ležely v duši, dokazují předběžné skizzy, kterými v menších rozměrech napomáhal si vytvořiti souhru tak vyspělých dojmů. Jasná světelná nálada probíhá ženským aktem, umístěným v přírodě (1906) a připomíná Švabinského impressionistické studie aktů na zářivém slunci.

Stejně psychologického prohloubení docílil v litografických podobiznách. Řada vynikajících předáků zobrazena měkkým zrnem křídy Švabinského. Tyto representantní podobizny předchází »Portrait stařeny« (1902), kdež na slabě tonovaném podkladu poprvé uplatnil modelaci ostrých rysů výrazné tváře. Pak následoval list »U stavu« a podobizny A. Dvořáka, F. L. Riegra, Sv. Čecha, Masaryka, Gebauera, projevující něžnou lásku umělcovu k psychologickému vystižení biografických prvků jednoduchými prostředky kresebnými. Soubor jeho grafik byl letošního roku vydán v albu.

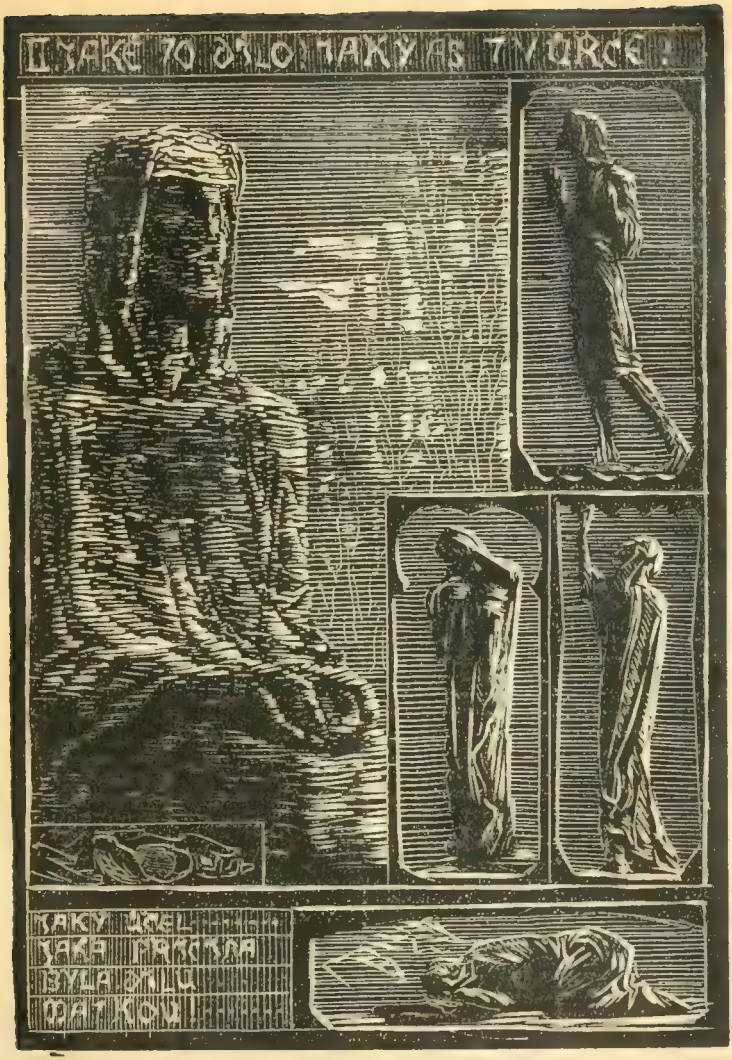
Švabinský jest ve svém díle velmi pracovitý a jeho pokusy zabíhají i v jiná odvětví technik grafických. Malé bibelot »Příprava k spánku«, provedené mezzotintou, razí technickou zkušenost k listům větších rozměrů v této technice, u nás tak posud zanedbávané. Na tomto bibelotu zkouší i barevný tisk. Povoláním Švabinského na malířskou akademii dostalo se i žákům příležitosti zdokonalovati se v technikách grafických. Jest jen litovati, že nestalo se tak již dříve, snad by naše grafika byla početnější a listů méně pokusných, za to technicky výraznějších. Můžeme sledovati v celém vývoji české grafiky převahu autodidaktů v grafické technice.

Z dosavadních žáků možno jmenovati pouze Jar. Skrbka a to ještě některé listy z jeho činnosti vzniklé než vstoupil do speciální školy grafické. Jest toto oddělení příliš nedlouhého trvání, než abychom mohli posouditi jeho působnost. Skrbkovy práce dřívější omezovaly se ponejvíce na dřevoryt a litografii. Jsou to práce často závislé na cizích vzorech a předlohách. Mají jediný základní rys příznačný: porozumění výrazové technice, jíž dovedou co nejplatněji vyzdvihnouti. Tento rys jest důležitý v dašim vývoji. Tři portraity řezané do dřeva a kreslící obrysy kontrastem černých a bílých ploch, podávají naději, že pod vedením Švabinského vyspěje v dobrého grafika.

Temperamentní talent Viktora Strettiho nejvíce uplatnil se v drobných grafikách mnohem více, než ve větších malbách. Různost sujetů a hledanost technik plně tomu nasvědčují. Stretti naučil se leptati u Petra Halma v Mnichově a tam též vznikly jeho první lepty z let 1898 až 1899. Byly

to většinou zdařilé pokusy. Nelze vyjmenovati všech listů, jichž možno napočísti přes čtyřicet. Každému však zajisté jest známý, později vzniklý, kostel sv. Mikuláše (1907), který grafiku Strettiho učinil všeobecně známou. Pak malebné pohledy na Hrad Pražský, kreslené z oken atelieru. Jest jich serie a hlavně na novoročenkách zaujímají čelné místo. Jest zvykem pařížských umělců zasílati na nový rok přátelům drobné grafické práce, nevelkého formátu, opatřené letopočtem. Stretti tento způsob pozornosti k přátelům přinesl ze svých studií pařížských a právě z jeho pobytu tam jest jeden lístek nejzajímavější a nejvíce charakterisující jeho umělecké kredo. V prostřed novoročenky postavil vánoční stromek a po stranách v oddělených polích vyobrazil dóm svatovítský a Notre Dame v Paříži. Tím nejlépe naznačil, kam směřuje jeho snažení a jeho interes. Podniká výlety na Slovensko a přináší sujety k leptům »Slovácká chalupa« (1901), »Rumunští cikáni« (1899), »Slovácký dvorek« (1899 mezzotinto), ale hlavní jeho métier jest studium malebnosti života velkoměstského a studium portraitů. V životě velkoměstském nehledá ruch přeplněných ulic, nýbrž tichá zákoutí, po většině nábřeží s rozsáhlou vyhlídkou v pozadí. V tento směr patří listy: »Notre Dame« (1902), Notturno u sv. Štěpána ve Vídni« (1907), »Večer na ulici v Mnichově« (1899), »Pohled ze zahrady bývalého paláce hraběte Vrtby« (1911) a řada pohledů na Hrad Pražský z náplavky. Více však si cením jeho portraitních studií a v tom jest jedním z nemnohých našich grafiků, který tento směr grafiky pěstuje a to s dobrým úspěchem. I když pomineme oficielních portraitů hraběte Thuna a kritika Williama Rittra, nikdy bez náležité zastávky neprojdeme výstavou jeho prací kol vystavených roztomilých dětských hlaviček. Malá, našpulená »Zdenča« (190.), s hravýma ručkama držící míč, vždy utkví svým vystižením pravého, bezstarostného dětství. Jako pendant ke Zdeňce jest postava klučiny (1909). Po technické propracovanosti vynikají studie hlav stařeny a starce (1903), provedené mezzotintou, které vždy bude nejlepší technikou pro zdůraznění polostínů, což i Stretti náležitě a dobře využil. List zvaný »Dáma s boa« by připomínal marginální kočičkou staré mistry, kteří často ozdobovali nedokončené listy drobnými postavičkami na okrajích, pouze na pokusných listech zachovanými. Avšak jen zdánlivá to analogie. Pohled dámy jest právě soustředěn ke kočičce a kresba kočičky není jen výronem oddychu umělcova při provádění hlavní části leptu. Nás však zaujme i jemné provedení tohoto listu suchou jehlou.

Grafická činnost Strettiho jest všestranná a možno jeho litografie počítati na přední místo všeho, co u nás v umělecké litografii bylo vykonáno. Notturno s pozadím týnských věží (Premie Krasoumné jednoty), vzniklé šťastnou kombinací barev a technickou možností, že při tisku kamenné desky s různými barvami pošinuty. Tím docíleno neurčitosti stínů. »Koncert Lemoureux v Paříži« řeší vášnivou náladu, vznícenou hudebním požitkem u posluchačstva druhé galerie. Stlumené světlo, plné tmavých zákoutí, vhodně líčí dusnou atmosféru kol zaujatých posluchačů. Neúplný tento výčet třeba doplniti drobnějšími grafickými prácemi, jako byl stilisovaný lept na pořádky plesu Národní besedy (1906) a několika Ex libris.


JAKÉ TO DÍLO JAKÝ BYL TVŮRCE?

Naproti tomu A. Kašpar vždy řešil problémy umělého světla a činí-li někde odchylku, byl vylákán polostíny rozptýleného světla. Již první lepty »Pavlač při měsíčním světle« a »Návštěva u čarodějnice«, vyznačují směr, po kterém bude se umělec ubírati. Jemná akvatinta »Varhaník« stála již na vrcholu jeho grafické tvorby a následující listy lišily se jen jemnějším provedením v detailech nebo většími rozměry. Nejvíce však grafickou pověst Kašparovu založilo »Loutkové divadlo« výborným řešením stlumeného světla, přecházejícího v neproniknutelnou tmu pozadí. Jest to postranní pohled mezi diváky, většinou jemně profilované dětské hlavičky. Lept »Na terasse« jest studie portraitu v tiché měsíční noci a jest jaksi přechodem ve vývoji k listu »Pod hrušní«, kdysi poprvé vystaveném na výstavě Moravských umělců v Hodoníně roku 1909, kdež dostalo se mu vlídného přijetí. Představuje dámu pod košatým stromem s prosvítajícími paprsky slunečními. Portrait sám jest kreslen ve světle rozptýleném a jest zajímavo sledovati ukáznění světelných polostínů a celkové hry světelných skvrn. Nejnovější listy »Čtenáři« a »Tkadlec« nevykazují vzestupu a více se přimykají rázovité linii illustrací Kašparových. Malebnost vyhlídky z pracovny umělcovy vytvořila dvojí pohled na Karlův most. Jest to známé vernis moux s pastosním nánosem vloček sněhových. K tomu přimykají se listy: »Krčma v Polici« a »Most v Havlovicích«. Grafická činnost není příliš rozsáhlá a připočtěte sem několik drobnějších lístků, novoročenek a máte vše, co umělec provedl od svých počátků, kdy zaučoval se u rytce E. Karla.

Ke skupině těchto umělců, sdružených ve výtvarném spolku »Manes«, hlásí se L. Strimpl grafickými listy: »Plavci« a »Portrait babičky«. Vznikly pod vlivem jeho pobytu pařížského a svou ojedinělostí nemají žádoucího vlivu ve vývoji grafiky, ačkoliv svědčí o vyspělé práci umělcově.

Technickou individualitu hledá Arnošt Hofbauer. Jeho prvotní práce litografované »U Dubrovníku«, »Schodiště« neměly ještě usamostatnění uměleckého, teprve dřevoryty později vzniklé vytvářely jeho výrazné pojetí, které se více kloní ke japonským technikám. Pečlivé studium japonských dřevorytů, jehož výsledky jsou shrnuty v literární studii umělcově, mělo též vliv na způsob jeho techniky. Japonský způsob dřevořezby v některých detailech se liší od našeho provádění. Umělec japonský užívá prkénka hruškového neb ze dřeva hustých vláken. Obrysy kresby nakreslí na jemný, hedvábný papír a tento pokreslenou stranou přilepí jemným mazem na desku, na prkénko, by dostal k své práti negativního obrazu. Při provádění odstraní umělec nejprve bílé plochy papíru a pozorně vyřezává linie obrazu; na konec i vršky čar zbaví papíru. Tento způsob techniky se zdarem oblíbil si Hofbauer. »Praha ve sněhu«, »Mladá sojka« a »Květoucí alej v Roztokách« svým bezvadným provedením ukázaly jeho pochopení pro tyto techniky. Zvláště dřevoryt »Mladá sojka« má všechny kvality japonského soustředění výrazových prvků na nejnutnější kvantum i výraznost celku se jednoduší na jednolitý dojem. Nejnovější jeho dílo květoucí alej, sedmibarevný dřevoryt, jest v barevném souladu trochu tvrdší než ostatní jeho práce. Zachycení životního ruchu a nálady jest podáno pečlivým seskupe-

ním jednotlivých barevných desek. Jemnost detailů ukazuje obtížnost této práce vícebarevné. Několik Ex libris a menších listů zakončuje dosavadní nevelkou činnost Hofbauerovu. Listy posud vydané přesvědčují o budoucím rozvoji po stránce japonského dřevorytu, který v Hofbauerovi u nás našel nejlepšího interpreta jako u pražských Němců v Orlikovi.

Z technik grafických uplatnil Jiránek litografii, lept i dřevoryt. Smutná nálada odlehlého koutku staré Prahy inspirovala jej k barevné litografii »Pohled na Lorettu«. K místu pak se vrací na listě »Kašna v Lorettě«. Rozptýlené světlo prosycuje pohled podaný na základech pruhů impressionistických. Silně uplatňuje malebnost architektury barokní a zadumanost pohádkového průčelí podává několika jednoduchými barevnými akkordy. V tom snad by ještě připomínal svého učitele Oskara Grafa, lpícího na malebném vystižení nálady. Avšak již v následujících listech, věnovaných vesměs Slovácku, přináší vlastní prvky. Měl' na mysli celý cyklus grafik zbojníků, bosorek, který by opěval sílu »hôrních chlapců«. Umělecky chtěl vyjádřit zažitý dojem vzpomínek na lid rysů smutných a plaše divokých. K jednotlivým listům podal i literární studie, které jsou cenným příspěvkem k poznání podstaty a nálady listů. Z litografií jsou to »Dětvanská kuchyně«, »Kovárna na Dětvě«, z dřevorytů »Slovák v haleně«, trojbarevný dřevoryt »V kostele« (slovácké) a »Oběšenec« (diptychon), který měl s jinými, posud nevytvořenými listy tvořiti cyklus »Zbojníci«. V pojetí všech těchto slováckých listů jest Jiránek pevného výrazu a bystrého prostřehu, který s láskou sleduje své vzpomínky na zemi zapadlou. K těmto listům druží se obě leptané podobizny p. Štefanoviče, slovenského předáka. Největší péče ve vypracování věnována výrazné tváři tohoto slovenského hrdiny, revolucionáře. Jakoby z lidu vystupovala. Jest to stařec milých, avšak uzavřených rysů. Pevnost názoru jednoduchým leptem nemohla býti lépe akcentována.

Většina vyjmenovaných umělců dopracovala se ponejvíce autodidakticky, bez zvláštní grafické školy, vlastními pokusy dovednosti technické. Než tato pracná cesta sebeučení měla býti uvolněna a staly se u nás pokusy o samostatnou odbornou literaturu i o založení soukromých grafických škol. Byl to V. Preissig, který zřídil grafický atelier a zabývá se výhradně grafikou, byl to Ant. Hervert, který zřídil grafickou školu a posléze ing. K. Neudoerfl, který chtěje zkušenosti nasbírané delším pobytem v lipských grafických učilištích vypěstovati na naší půdě a založil polygrafickou školu. Všechny pokusy selhaly a nejnověji založená specialka malířské akademie vedením prof. M. Švabinského jest příliš nového data, aby se mohlo více na její význam souditi než bylo již dříve učiněno.

Mezi první umělce výlučně grafickým uměním se zabývající, můžeme počítati Vojtěcha Preissiga. Jest naším prvním uvědomělým šiřitelem technik grafických. Jest prvním naším umělcem, který i literárně šířil známost technických poznatků. Jeho kniha »Barevný lept a barevná rytina« (vyšlo r. 1907) jest prvou knihou toho druhu u nás. V knize určené hlavně pro umělce-grafiky, vykládá veškeré způsoby leptu, dle svých zkušeností a dává tak i laikovi nahlédnouti do postupu své vlastní práce. Chceme-li dílu

Preissigovu porozuměti, musíme oceniti na prvém místě jeho přesnost technickou. Mnohé jeho listy jsou virtuosní kombinace technik leptacích. Často však nedbá náležitého provedení rivalisující kresby, která je též závažnou složkou díla grafického. V tom spočívá jeho omyl či nedopatření. Na grafické dílo třeba bráti dvojí měřítko navzájem se doplňující. Každý list má býti výsledkem čistě malířského výtvoru a k tomu dokonalé technické tvorby, tvorby svými výrazovými prostředky namáhavější než kresba, olej, pastel. Grafika má svoji přesnou vyjadřovací zákonitost. Nedocílíme té barevnosti pouhou perokresbou, jako možno docíliti různě vhloubeným leptem. Co nuancí barevných vzniká pod dovednou jehlou leptací!

Dílo Preissigovo seskupeno hlavně v albu, určeném pro Ameriku (Coloured etchings. New York. S úvodním slovem p. Miloše Jiránka). V těchto dvaceti listech podává výsledky svého díla grafického. Listy nejsou stejné hodnoty umělecké. Po stránce technické jsou poctivě a vzorně provedeny kombinovanými technikami. Jest to zejména rozdílně zrněná akvantita, kteroužto dociluje žádoucích dojmů. Preissig tiskne z několika desek a barvy na otiscích mísí, tím však upadá v nevýhodu tmavých otisků a nejasných barev. Některé z listů zařazených v americkém albu jsou rázu čistě dekorativního: Spring, Girl in Rhododendrons. Než i ostatní sujety jsou více myšleny jako výzdoba stěn, než listy určené pro mapu. V tom směru Preissig projevil dobrý smysl pro harmonii barev a rozdělení větších ploch. Ať již zobrazuje pohádkový motiv »Sedm havranů« (The seven Ravens), nebo »Modráčka« (Blue-Bird) nebo »Trpaslíka shášejícího hvězdy« (The Sprite), vždy dbá stilisace v provádění. V koncepcích možno sledovati vlivy japonské a vlivy Worpswedských. Jeho »Modráček« je přímým následovatelem Vogelera. Jeho lepty třeba posuzovati ze stanoviska dekoračních ploch, silná linie přímo žádá náležitého umístění a dokonale soustředěného okolí. V mapě listy jeho trpí. Poslední cyklus Slovácko se rozbil o jeho nemohoucnost kreslířskou a vlastní záhubou bylo akcentování stylu. Pokud přinášel pohádkové a dekorační prvky, pokud stylisovaná linie mu dostačovala.

Jako grafik-technik je Preissig důmyslný a vysoce vyškolený. Pevný základ a naprosté ovládání řemeslné stránky všude u něho padá na váhu, často tak, že zabíjí umělce. Přední místo mu však zůstane při umělecké úpravě knihy, zde uplatnil svůj cit a vkus měrou nebývalou. I barevný dřevoryt našel v něm svého interpreta, avšak ještě menší zvučnosti. Těžká linie primitivního rázu nemohla ovládnouti vyjádření měkkého citu, jako hebká čára vernis moux a oválné zrno akvantinty.

Jest nepopíratelnou zásluhou Preissigovou, že vnesl v naši knižní úpravu nového ducha a první počal propagovati vkusné applikace umělecké.

Že třeba vyučovacího atelieru, poznal i Ant. Hervert, který téměř současně s Preissigem zasazoval se o zařízení samostatné grafické školy. Pokus rovněž troskotal a dnes můžeme Herverta posuzovati jako výtvarného umělce, nikoliv jako uměleckého učitele. Prudký jeho temperament nevydrží při jediném způsobu práce výtvarné. Dnes maluje, zítra provádí umělecké fotografie, leptá, tiskne z papírové massy odlitky reliefů, ryje

medaille, modeluje. Vše jest mu dobré k vyjádření okamžitých temperamentních záchvěvů a uměleckých nápadů. Vše nese žár mladého výtvarníka, který bez zájmu odkládá nehotová díla, by síly své zkoušel na novém problému technickém. Cholerická jeho povaha nepřipouští kompromisu. Pouze prvých několik listů proniklo do širší veřejnosti. Byly to známé portraity českých spisovatelů, které na okamžik získaly pozornost, aby pak zapadly do map nečetných sběratelů. I další dva jemně nanesené lepty podskalských zákoutí našly dostatečné obliby. Hlavní charakter díla Hervertova leží v ladném upotřebení různých grafických technik a jich kombinací. Převážnou většinou hledá výsledky ručními methodami a pouze k sesílení dojmů nálady přibírá akvatinty a zrnění rouletkou nebo škrabátkem. Vzorem pracného způsobu pointe séche (suché jehly), jest výstižná podobizna prof. J. Stoklasy (z r. 1907). Jemně do nejmenších detailů provedená oboustranným odstíněním čar drsných krajů působí dojmem životní perspektivy. Že s oblibou hledá postřeh výrazu lidského ve většině svých leptů, vidíme na listech: »Dětská hlavička« a »Zedník«. Na jednom vhodným zrnem akvantity dosáhne měkkosti dětských linií, kdežto na druhém bedlivým pročárkováním docílí výrazu staré groteskní bezzubé tváře. Podobně i »Maruše«, postava selky, a podobizna »Fricka«, opice, provedeny buď slabým zaleptáním neb suchou jehlou. Jak vhodně určitá technika může docíliti hluboké nálady, prokázal na malém listu, provedeném v mezzotintě. Těžká, splývající mračna a až neprůhledný stín krajiny, ponechávají jen úzký průsek jasnému pozadí. List jest pln intensivních kontrastů a svojí jednoduchostí vyvolává žádoucích účinků v mysli divákově. Z připravovaných prací možno uvésti »portrait Vrchlického«, »Pohled na Karlův most s Křižovníky v zimě«, barevný lept »sv. Mikuláše« a »Pražské Benátky«. Všude jeví snahu o precisní propracování kombinací barevných a získává pravé nálady, ať již výrazů figurálních neb krajinných. K tomu třeba připočísti několik diplomů na zakázku dělaných a litografií. Již díla tato plně ukazují, že jest grafikem plně ovládajícím nejen kresbu, ale i techniku grafickou.

Nověji, kromě grafické školy Ant. Herverta, byla zřízena odborná škola pro grafické umění p. K. Neudoerflem, který sice nebyl malířem, ale vynikajícím technickým odborníkem a na základě dlouholetých zkušeností v cizině, chtěl u nás založiti školu dle plánu lipských učilišť. Škola však nedošla porozumění u širší veřejnosti a tak po roce zanikla, ačkoli na konci roku vydané album prací žákovských vykazovalo dostatečné úspěchy. I jména žáků po tomto pokuse zapadla, vyjma asi dva případy. Album obsahovalo práce Jaroslava Kubína, Finy Rziwnatzové, Kašpara Porenty, Konstantina Stuchlíka, Antonína Kovala, Daniele Mayera a Miloslava Beránka. Byly to lepty a litografie. Sl. Fina Rziwnátzova přišla do školy již s jistou předběžnou erudicí a její lepty, zachycující romantismus přírody nebo Prahy, často uvidíme v uměleckých obchodech. Jsou však příliš průměrného rázu. Z žáků ostatních nejvíce vynikl Jaroslav Kubín, který naučil se ovládati způsoby litografické. Všechny jeho listy jsou novějšího data i nestejných hodnot. Zkoumá i zkouší vytvoření svérázného výrazu a listy

tak provedené, jako jest »Rodina« (1910), »Ve vlaku« (1910), zcela obstojí před analysou kritiky.

Znáti staropražské pohledy, znamená znáti a milovati zapadlé kouty města. Jest třeba dlouho v Praze žíti, než porozumíte její kamenné kráse. Pohled z Hradu Pražského, ohromuje svým množstvím barokních střech, mezi nimiž suverenním gestem k nebi trčí věže chrámové; oblá kopule Mikulášská jest vábným centrem obrazů, rytin pražských malířů. Čím více se v dílech vyskytuje, tím krasší se mi zdá její smaragdová krása. Bohatý komplex, celou městskou čtvrt domů tvoří palác Valdštýnský. Mansardy střech se tísní, kupí a žijou svou piroteskní krásou ve svěží zeleni stromů. Dvě podmínky tvárné budují malebnou krásu Prahy. Přirozený terén se svěží zelení prosvítající a neporušené čtvrti městské se spoustou domů, střech, vikýřů, vížek, architektonicky rozložených. Nejsou to ruiny, oprýskané štíty, zašlé portály, které tuto malebnost tvoří. Jest to zúmyslná snaha starých architektů a stavitelů tvořiti krásné a harmonické celky a podřizovati vkusu doby požadavky praktičnosti. Cíle starých zapomenuty a moderní horečka výdělečná ničí pod rouškou přehorlivé pečlivosti hygienické a dekorativní celé čtvrti a místo nich staví neslohové karikatury, bez výrazu a vkusu. Vzniká odpor, aby dravá bestia triumphans byla ve svém řádění zastavena. Zachraňovací instituce uchylují se k prostředkům obranným a vychovávají vkus obecenstva. Z těchto pohnutek vzniká výstava Krásné Prahy, pořádaná Klubem za Starou Prahu. Cílem jejím bylo, ukázati nejen zničenou krásu, ale vzbuditi péči o zachování památek zbývajících. Výstava ukázala, co se již vytěžilo z krás Prahy a jak možno těžiti i dále. Staré mědirytiny, ocelorytiny, akvatinty Rybičkovy, Postlovy, Döblerovy, Šemberovy, Würbsovy, Puchernovy, Wolfovy, povzbuzují naše současné umělce a ukazují směr, kudy třeba se bráti a kde třeba v moderní grafice pokračovati.

Mezi nejprvnějšími zastanci malířské krásy staropražských památek vždy bude vyhrazeno místo Zdence Braunerové. Ze svých studií pařížských přinesla si znalost technik leptacích, sklon k realistickému zobrazení věcí. Její učitel a vzor Chittusi odnaučil ji romantickému hledání líbivých výseků. Tíhne k věrnému zachycení okamžité nálady, zvláště nálady ponuré a tesklivé. Lepty Braunerové byly první výlučně věnovány koutům pražským. Byla tu nejen první průkopnicí, ale zachovala i leckterý detail, průsek a pohled ze čtvrtí k zániku odsouzených neúprosnou regulací. Objekty leptů: Platnýřská ulice, Linhartský plácek, Majzlova ulička, patří již minulosti a historickým vzpomínkám. Svým lapidárním, mohutně zaleptaným rysem zachytila pravdivost hlubokých dojmů a nálad. Lepty: Ulička v Podskalí, Večer nad Čertovkou jsou voleny jako klidná zátiší, vroubená pouze dekorací starých architektur. Zvláště »Domečky v Brusce« působí v slunečním jase jako kousek tichého maloměsta, omylem uchovaný v hlučném městě, plné stavebního ruchu. Nálada staroněmeckých městeček dýše z tohoto listu a mně učíme se dívati a přáteliti s názorem, že třeba obdivovati krásu zachovalosti, vždy tak velebené v středověkých městečkách německých a belgických. Třeba míti bystré a vnímavé oko malířovo, bychom správně

postřehli jemné odstíny jinak nepatrných detailů i bizarných koutů. Osamocen stojí pochmurný list »Nad kladenskou hutí«. Tíha práce a sociálních poměrů stručně vyjádřena jednoduchým objektem budov hutních v silném sešeření, jako tmavá silhouetta proti kouři v pozadí neurčitě se rýsujícímu. Jest to list silně připomínající školu barbizonskou a zejména Chittussiho. Jednoduchost náležitým akcentem vyzdvižena v jediný pochmurný celkový dojem. Několik drobných frontispic, linek, vignet leptaných, v dřevě řezaných, silně bizarních forem a mnohdy šťastného primitivismu doplňuje grafickou činnost umělkyně.

Za Zdenkou Braunerovou, leptající staropražské pohledy, jde řada mladších umělců. Dnes stalo se to téměř modním heslem mladým grafikům. Již serie listů Šimonových by patřila v tento oddíl i mnohé listy Vikt. Strettiho.

Jaromír Stretti-Zamponi, mladší bratr Viktora, výhradně věnoval se grafice. První počátky a pokusy jeho byly v litografii. Z té doby jsou známy dva listy »Královská zahrada« s převládající šťavnatou zelení a »Atelier« šedavého osvětlení. I následující litografie jsou jednotného zabarvení. List »Na zámeckých schodech«, s převládajícím modravým nádechem, hledá již romantiku staropražských zákoutí. Větší prospekt »Hradčany z náplavky« zachycuje podzimní zamlžení a šedavou náladu mokvajícího sněhu. V leptech pak zobrazuje krásy staropražské. Album šesti listů, věnované Praze: »Emauzy«, »Vyšehrad čp. 29«, »Pohled na staroměstské střechy«, »U Apolionáře«, »Sv. Mikuláš«, »Hradčany z Chotkových sadů«, ukazuje jeho pochopení pro výraznost památek pražských. Do svých pohledů vkládá více než zachycení umělecké, dovede vdechnouti přímo život svým výsekům staropražským. Z této jeho snahy vznikla též myšlenka zobraziti Prahu za různých ročních počasí, zachytiti duši pražských kamenných krás za různých nálad. Posud vydané listy »Mostecké věže« za nálady zimní, »Schönbornská zahrada« v podzimním sešeření jsou ukázkou chystaného alba. Jak dalece prožívá umělec sujety svých listů, poznáme, když je srovnáme s akvatintami vídeňských budov: »Nussdorf«, »Kostel Minoritů«, »Palais Schönburg«. Umělecky neopouštějí niveau ostatních prací umělcových, ale není v nich duševního života, krásy se životem srostlé. Z drobných příležitostných novoročenek, Exlibris uvádím frontispice k bibliofilskému Máchovu Máji. Jednoduchost podání, zasmušilost sujetu plně se spojuje s obsahem romantické básně.

Neméně ceněným vrstevníkem jest Vendelín Schwarz. Jeho listy, provedené vernis moux, většinou věnovány malostranským památkám. Barokní krása Fürstenberské zahrady, Čertovka, zapadlá čtvrt Hradčan, Nový svět, měkkým zrnem provedeny, působivě vyjadřují architektoniku staropražských památek. V. Schwarz nepodléhá tak romantismu svých objektů, spíše hbitou rukou kreslí a zaleptává vzpomínky. Jeho dílo jest realistické vystižením i jednoduchostí.

Dvě neb tři akvatinty Čeňka Beneše, pohledy na staroměstské náměstí, září výraznými skvrnami živých plošek barevných. Prudká sytost slunečního jasu zachycena světlostí skvrn. Podobně i V. Jansa počal své akvarelové studie prováděti leptací jehlou. Posud jsou to prvé pokusy, kde umělec

JOS. VÁCHAL

FANTASIE

ještě zápasí s ovládnutím techniky grafické. Čtyři pohledy staropražské v rozměrech formátu dřívějších jeho cyklů, jsou předzvěstí slibovaného alba dalších malebných pohledů staropražských. Snad od tonu jednobarevného přejde k leptům vícebarevným.

Lyrickou náladu a romantism staropražských památek zachytil Láďa Zítek. První jeho lepty byly věnovány zkouškám technickým. Vznikly drobné akvatinty »Potok« (1907), »Podzim na potoce« (1907), »Z Okoře« (1910). Již tyto počátky, které ukazují sklon k Mařákovým studiím lesních partií, jsou dobré techniky. Zvláště vhodné využití různého zrna akvatinty pro vyjádření nálady, staví tyto práce nad průměr začátečnický. Hlavní sklon umělcův jest k listům staropražským, k malebným zákoutím, jež zachycuje leptací jehlou nejlepšími technickými způsoby. Listy »Čertovka« (1908, akvatinta), »U svaté Anežky« (bar. lept, 1910), jsou slibnou průpravou k dalším listům a cyklům, ve kterých bude již umělec moci rozvinouti zcela svou vnímavost a lásku k místům i uplatniti dovednost technickou.

Drobné listy Pavla F. Malého, leptané na zinku, sledují cíle staropražanů, zachytiti pokud možno neznámé pohledy pražské s romantickým zastíněním. Jsou to motivy z Hradčan, Malé Strany, Nového Města a Podskalí. Ne všechny listy jsou zachycením nálad, někdy narážejí na technické obtíže. Své album staropražských pohledů doplnil serií portraitů Vrchlického, J. Manesa, red. Kotyšky, pražských figurek proletářských a Ex libris.

Mezi opěvovatele Staré Prahy patří J. Minářík, který ke svým fotograficky věrným olejomalbám přidružil v poslední době i několik leptů. Zde však jeho umělecká potence ztroskotávala o technické obtíže. Minařík jest i ve svých leptech precisním kreslířem a nikoli grafikem. Přeplněnost detailů ruší celkový dojem a neovládanost formy ničí zamýšlené effekty. Zapomíná, že třeba vyzdvihnouti určité prvky a ty nutno akcentovati, aby list nepůsobil jednotvárným dojmem zašpiněné fotogravury. Grafika žádá zachycení celkové nálady, nikoliv věrné, podrobně přesné podání. Jeho Podskalí jest hustá spleť malých domků, avšak síla magického osvětlení mu uniká a na listě střídá se několik různých nálad světelných vedle sebe. Lépe již vyjádřena ponurost staré židovské synagogy, ač i zde mračna dělají dojem přikopírovaných ploch ze šablonovitého filmu. »Dům u Vejvodů« trpí celkovou komposicí a nešťastnou kresbou. Jsou to však počátky a k ovládnutí nestačí kreslířské zachycení, mnoho práce a dlouhých zkoušek vyžaduje pochopení základních prvků zákonů grafických. Zkoušky s efekty mnohdy třeba opakovati a často i dobrý umělec-grafik svůj list ve výsledním tonu nepozná.

Intimitu Prahy v dekoračním smyslu využil Oskar Fiala na několik Ex libris. Romantická stránka pohledů převládá, ať již šťastně voleným výsekem nebo svitem měsíčním. Jsou to litografie. Rovněž stejného genru jest litografovaný plakát okresní výstavy na Zbraslavi, Premie Jednoty umělců výtvarných, nazvaná »Vesnický kostelík« (z Valašska) a »Cesta na Olšavě«. Poslednější zračí vnímavý cit pro přírodní krásy ovšem romanticky pojaté.

Grafické umění Marie Chodounské není příliš význačné: několik pokusných prací, vystavený list: »Z ostrova Kampy«, toť vše, co možno pilnému navštěvovateli výstav registrovati. Z její poctivé barvitosti krajinné v olejomalbách ničeho v grafice neshledáváme a její leptanou práci musíme pojímati spíše jako pokus o všestranné prostředky vyjadřovací. I romantická krása venkovských měst našla své vlastní umělce-grafiky. A. Porket snad první s láskou zobrazil Beroun v albu o 25 listech leptů a litografií. Od mládí miloval starobylost města. Gotické opevnění města se všemi příměsky pozdějších slohů stavebních zachyceno v jeho listech. Mohutné vysoké brány, pnoucí se nad zbytky starého opevnění, domek hlásného, bašty, zdi hradební, štíty domů na náměstí, křivolaké uličky, malebné dvorky, městský kout »Na kláštеře«, děkanská zahrada, parkány Starého Berouna, to vše vábí umělce, který nejen věrně zachovává tužkou i jehlou tyto rozpadávající se pohledy, ale vžívá se i v náladu jeho. Umělec se vrací k svému objektu znovu a znovu, hledá nejvhodnější moment, nejšťavnatější výraz a náladu romantické krásy. Tím dostává pravý dojem lokálního zabarvení, pravou náladu těch starých prejzů a omšelých zdí. Toť Porketovou předností. V leptech ovládá širokou linii a sytou barevnou plochou veškerá harmonická zdůraznění malebných zákoutí. Technického zdokonalení získal vlastní praksí, neboť krátký pobyt v grafické škole Neudörflově neznamená příliš v uměleckém vývoji Porketově. Již dříve zabýval se leptáním a měl r. 1908 na Jubilejní výstavě Krasoumné Jednoty lept: Letní odpůldne v přírodě, který ukazoval dobré nadání. Ve škole Neudörflově spíše naučil se ovládati litografii, která není mu však náležitým prostředkem vyjadřovacím. Porketovy litografie nejsou již tak psychologickým vystižením celkového tónu, jako jeho barevné lepty, přes to však ukazují, že mu v litografiích šlo spíše o vděčné zobrazení památky, když nemohl vytvořiti barvitou visi svých pozorování. Vyčerpav pohledy staroberounské, náš umělec obrátil se k Staré Praze a pracuje na podobném díle o památkách staropražských.

Známý svými originálními olejomalbami jak z říše pohádkové a strašidelné, tak i krajinné, zůstal Jar. Panuška věren své originální formě při své jediné litografii Karlova Týna, který nekreslí v současné podobě, opravou zohyzděné, ale restauruje pohled z roku 1875., kdy ještě vzhled hradu byl pohádkovější, historicky zachovalejší. Lepty Jana Konůpka omezovaly se původně na fantastické vidiny a doprovody básní Ot. Březiny. Mystika a extase byly hlavním pojítkem jeho listů. Již pouhé názvy ukazují obsah »Tlení, Nezrození, Věčnost, Tíha věčnosti, Jednorožec, Světice, Hymnus, Passiflora, Resignace.« Někde vystupuje subtilnost myšlénky tou měrou, že obsah potřebuje i slovného vysvětlení básní, motta. Později však obrátil své grafické tendence k pohledům pražským »Palác hraběte Glam-Gallasa«, »Starý Ungelt«, »Kostel Jana na Prádle« osobitým způsobem zachycují bizarnost střech, koutů a v poslední době k památkám svého působiště. Město Plzeň, jehož starobylé památky pomalu propadají téže zkáze a horečce stavitelské, které většina krásné Prahy již propadla, našlo v Konůpkovi svěží talent s bystrým pojetím pro volbu nových hledisk pozorovacích.

List nejnovějšího data: Františkánský kostel v Plzni, jest charakteristikou silné kvality. Ve svých leptech Konůpek se zdarem pracuje k využití impresionistických zásad světelných, užívá hrubých skvrn akvatinty k sesílení dojmu a dosahuje tím větší plastiky ploch. Otakar Štáfl chtěl splatiti posledním cyklem německobrodských pohledů dluh rodnému městu. Vedle romantických staveb staropražských věnoval tomuto městu nejvíce listů. Činnost jeho jest velmi rozsáhlá: leptá ,řeže do dřeva, linolea i desek maesrových. Tím snad ještě trochu trpí jeho provádění. Barevná harmonie jeho dřevorytů bývá dosti tvrdá. Dříve prováděl své kresby pérem a pak koloroval barvou a jevil jemný smysl pro barevný soulad. V několika větších studiích stromových napodobí japonskou omezenost detailů a v barvě hledá monotonnosti. Sujety jeho četných listů neomezují se na pohledy městských vedut, jdou i za cíly illustračními (Wilde, Salome), dekorativními a bibliofilskými (Ex libris).

Moravská města našla své ctitele v malířce Ludmile Hofmannové-Staré a Jar. Krepčíkovi. Dvanácte leptů s detaily starobylé Olomouce vyšlo z atelieru umělkyně, kterou by si tak rády přivlastnily německé kruhy na Moravě. P. Jar. Krepčík věnoval se městu Telči. Několik menších listů staveb telečských i života v městě doplňují listy věnované životu venkovskému.

Jestliže většinu našich umělců zaujaly veduty městské, J. Úprku upoutaly postavy jeho rodného kraje. Co maluje impressionistickým způsobem ve svých olejomalbách a akvarelech, to jest mu i sujetem jeho leptů. Děti, rázovití Slováci, širá luka. Jeho lepty nedosahují zářivého koloritu jeho maleb a pouze naturalistickým pojetím vynikají. Dítě zamyšlené nad košíčkem kvítí, oslněné sluncem ve svém bílém kukavci a ve květované sukénce, jest obsahem drobného leptu »Družička«. Klid dětské zamyšlenosti a starostlivosti, aby dívenka nepomačkala bohatě nažehlenou sukénku, podán několika jednoduchými liniemi. Úprka má děti rád a odtud pochopíme přirozenou dětskost, nemotornost a hravost jeho postaviček. List nazvaný »Hudec«, houslista v kožuchu, výrazného obličeje, jest nejlepší lept Úprkův, jest v pravdě jednoduše lineálním způsobem nanesen. Zasněná postava houslisty, krátkého těla, vyjadřující sentimentalitu dlouhotonné písně, dokazuje, že grafická technika nebyla Úprkovi docela cizí, ale nestačí k vyjádření impressionistických problémů. Postřehuje živou zářivou barvu, svítící jasem, nikoliv jemné odstíny polosvětel a odraženého světla. Kroj slovácký svítí a hárá prudkostí kontrastů barevných a vyžaduje žhoucí harmonie barev a na to jednoduché prostředky leptací techniky Úprkovi nedostačí. Lept »Rozsévač« jest pendantem barevného obrazu výminkáře, nedostihuje ovšem jarní nálady barevné. Jest jednoduchý, lineální, z profilu a ve stínu mizí vráskovitá tvář akvarelu. Nahrblá postava starce postupuje pomalým krokem za svým posvátným dílem, trpce sevřená ústa zdají se přemítati, komu to as zasévá, zda dočká se klasů, žní. Postava urputně vystupuje v popředí od lehce načrtaného pozadí. Škoda, že obličej neproveden.

Posléze v leptu »Na lúkách«, načrtl Úprka Vrbovčanku, nesoucí sekáčům jídlo a nápoj. Ovšem nejlepší část pozadí, rozhled po lukách vojčických,

na leptu Úprkově mizí. Šohaj na koni jest jen předběžná studie k jízdě králů.

Tvorba Bílkova nebyla posud dosti pochopena a z nepochopení vzniklo nespravedlivé odsouzení. Před dílem našeho mistra třeba si uvědomiti jeho vztah k umělecké tvorbě a k podstatě uměleckého díla. Bílkovi není umění účelem života, nýbrž prostředkem dosažení života. Jest myslitel, chtějící život prožíti v pravdě. Dílo jeho není uměleckým tvořením dle vzorů přirozených, jest vyjádřením myšlénky. Jest uměním symbolu, modlitby. Spiritualism jeho umění, na prvý ráz patrný, vyžaduje pohroužení v tytéž myšlénky, vyžaduje žíti týž duchovní život. Často mnohem více napovídá než dlátem, rydlem provádí. Dílo jeho nelze kritisovati z běžných forem estetických, ač ani tu se nevymyká uměleckému popisu po stránce technické. Jest to umění stavitelů gotických kathedrál vysoko se pnoucích k stvořiteli. Oddanost a síla duševního života jest patrna z každé rýhy a čáry. Posuzovati dílo a tvorbu Bílkovu, jest vykládati jeho hieratické myšlénky a tlumočiti slovem, co podal výtvarnou technikou. Hledáme-li příčiny tohoto vývoje individuality Bílkovy, musíme zabočiti v jasný kraj jihočeský, kde myšlénka náboženské očisty, hlásaná Husem a Chelčickým, zapustila nejdříve své mohutné kořeny a nejdéle přetrvala příliv převratů pozdějších. Krajina čistá, neporušená jest zdrojem duší hluboce založených, duší Bílkově nejpříbuznějších. Vrozená mystika vypučela v dílo umělecké, které, ačkoli nese stopy náboženského zanícení a osobitost gotického hloubatele, formou jest novodobé.

Bílek původně chtěl se věnovati malířství, pro vadu však zrakovou přešel na studiích přípravných k sochařství. Jeho láska ke kresbě projevila se formou grafickou, leptem, dřevorytem a litografií. Při všech dílech vždy do popředí vystupuje plastická stránka a obrysy sochařské. Když pomineme lepty, které méně vyhověly svou drobnou linií grandiosnímu jeho pojetí, pozorujeme, že většinu jeho děl grafických zaujímá dřevořezba. Užívám úmyslně tohoto slova, neboť jeho dřevoryty zcela se vymykají našim moderním dřevorytům, spadajícím v obor reprodukčních kopií. V listech Bílkových převládá rázná linie osobitých křivek. Jest v nich i po stránce obsahové i formové něco příbuzného s primitivy a malými mistry německého dřevorytectví. I je vábily legendy ze života světců, martyria a zvláště tajemné obrazy apokalypsy. Kde jejich dílo končí, tam navazuje dílo Bílkovo, řada grandiosních postav osob starozákonních proroků, učeníků, zahajuje cyklus »Cesta« (vydaný v březnu 1909). Kreslené litografie činí dojem dřevorytů. Základní myšlénka díla jest příbuzná všem cyklickým prvkům děl Bílkových, prýštícím z náboženského pojetí cílů zdejšího života. Příroda jest chrámem božím a nám třeba stavěti k tomuto všelidskému chrámu předsíň v duši lidské. Předsíň v nás samých. Stoupání k této stavbě vyjádřeno cyklem »Stavba budoucího chrámu v nás« (vyšlo v březnu 1908). Mohutné desky nestačovaly k zachycení myšlének umělcových. Dřevoryty rozměrů neobvyklých v naší moderní grafické produkci vtělovaly mistrovy představy biblických inspirací. Básní v prose doprovází své umělecké vidiny a čtenáře orientuje ve svém díle. Menší cyklus »Sv. Terezie« věnován životu této světice a líčí její světlý zjev způsobem legendárním. Bohužel

největší a každému nejpřístupnější zamýšlený cyklus »Křížové cesty« zůstal pouze torsem o jediném listu. K celkovým těmto publikacím řadí se ještě litografické illustrace básní A. Březiny »Ruce«. I zde převládá monumentální rys plastických děl Bílkových a myslická snivost básníkova. Řadu dřevorytů a litografií třeba doplniti některými listy jednotlivými obsahem ovšem stále se přimykající k cyklům uvedeným i řadu illustrací v Novém Životě, Moderní revui a v Meditacích. Charakter díla Bílkova jest vždy patrný a osobitý, silná linie, sujety sochařských prací, architektury klassických koncepcí převládají jeho grafickým dílem. Po stránce technické ovládá svůj materiál dokonale a jest v naší moderní grafice předním representatem českého dřevorytu.

Jediným žákem v dřevorytu sochaře Bílka jest Emil Pacovský, kterého stejný náboženský sklon a náboženské sujety poutají k jeho učiteli. Prací Pacovského jest posud nemnoho. Od prací učitele na prvý pohled liší se hojnějším užíváním rydla, pod nímž dostane drobnější detaily a více tmavějších ploch, než při dřevorytu silněji nožem vybraném. Většina dřevorytů E. Pacovského, menšího formátu byla otištěna jako přílohy časopisu »Meditace«. Byly to dřevoryty: »Sv. Jiří«, »Sv. František z Assisi«, »Svatební cesta« (k tomu náhodou připojena báseň Old. Novotného) a řada drobných ornamentálních a dekorativních linek a výplní. Z neotištěných dřevorytů »Sv. Hubert« a »Pastýř« ukazují již větší pokroky, zejména »Pastýř« dobrým pojetím grafickým snaží se vyjádřiti dlouhé, tmavé stíny zapadajícího slunce. Pacovský nedostoupil vlastní výraznosti svých kreseb, než dřevoryty jeho na práce počátečné mají vyspělou již techniku. V primitivním vyjadřování mystických záhad oblibuje si Josef Váchal, nehledá však řešení náboženských prvků jako to činí Bílek, jeho mystika jest rázu okkultního a magického. Řeší poměr záhrobních světů, spirituelních vidění a pojmů abstraktních. Tím vysvětlíme i jeho způsob práce, kde vrací se k naivnímu pojetí starých primitivů. Váchalův primitivism hledí vyjádřiti nejjednodušší formou věci těžko chápatelné našemu realistickému nazírání. Jeho snaha zjednodušovati jde tak daleko i ve výběru nástrojů, že těžko určíme, co třeba připočísti k nedokonalosti techniky nebo rafinované primitivnosti. Již z pouhých názvů leptů tušíme celý jeho sklon dříve naznačený. Jsou to Kathedrala, Astartina mše, Černá magie, Mystik v přírodě, Seance, Po smrti, Svědomí, Mystická zahrada. Lepty působily mu mnoheru více obtíží, než dřevoryt. V leptu chyběla mu nutná průprava a studium starých primitivů, by poznal výsledky jejich snah a method vyjadřovacích. Tím spíše se mu to podařilo v dřevorytu, který strukturou čar jest výraznější a ve zpracování pomalejší, takže možno při práci ještě pokračovati na utváření definitivní myšlénky. Cykly seskupené v knihy: »Vidění sedmera dnů a planet«, »Slavík svatého Bonaventury« i jednotlivé listy »Stesk«, »Salome«, »Černá mše«, »Zaklínač«, »Spánek«, »Náměsíčník« oddělují jeho tvorbu od obvyklých forem a symbolisací sledují gotické prvky dřevorytů Bílkových.

Akcentuje-li Bílek primitivismem výrazové formy výraz myšlenky, hledá Váchal výraz pro myšlenky abstraktní, řeší záhady nadmyslné. Na jedné

straně akcent myšlénky, na druhé straně touha po vyjádření těžko chápatelných představ. Oproti tomu neoprimitivism hlásá obrození formy. Jeho snaha není reakční, jako byla praerafaelitů, neoprimitismus chce stavěti od počátku. K tomu třeba u umělce předpokládati zažití impressionistických method. Náš český neoprimitivism nemá té vnitřní povahy, té přesycenosti barevné. Zde jest to návrat ke školám starých mistrů nebo snaha zůstati současníkem ve světovém vývoji malířství. Tím může nastati znehodnocení formy a nepodání skutečnosti značilo by jen modní ctižádost umělcovu. Z mladých našich umělců sleduje nové tyto cíle pouze A. Kubín. Dřevoryty Kubínovy jsou příliš málo výrazny, než bychom je mohli pojímati jako důležité dokumenty snah neoprimitivistických v grafice české. Dva jeho dřevoryty třeba chápati jako pokusy, teprve pozdější ukáží, co toto reflexní skládání pojmů po stránce výtvarnické přinese z obrodných tendencí moderních. Je-li neoprivitivism jen průpravou k dalšímu vývoji, jest v grafickém umění jedním z nejméně vyvinutých počátků na dráze ke konečnému vývoji. V primitivistické hnutí nesmíme však počítati nejnovější dřevoryty J. Kysely, kterými ozdobil knižní vydání Dvořákova dramatu »Král Václav IV.« Touha, připodobiti se archaeistickou formou k staročeské mluvě jednajících osob, vyzněla příliš neúplně. Nelze tvořiti myšlénkově a souhlasně s názory dob minulých. Dřevoryty ukazují sice vyspělou dovednost technickou, ale nedosahují výrazové techniky mistrů karetních ani nemají citového pochopení lidových obrázků století osmnáctého. Násilné tvoření struktury linií, prvků primitivních pokazilo jindy tak jednoduchou stylisaci umělcovu, která mnoho nového přinesla po stránce dekorativní do výzdoby našich obálek knižních a linek záhlavních.

Grafika Antonína Brunnera jest rázu čistě dekorativního a velmi dobře uplatnila se při výzdobě typografické. Jeho pokusy o samostatné listy, beze vztahů dekoračních, zůstaly skryty zrakům veřejnosti, ale jeho originelně kreslené ilustrace mnoho napovídají o jeho prostém a břitkém podání nálady. Dekorační smysl pro uplatnění grafických výplní a stylisaci dřevorytů ve smyslu barevných skvrn pěstuje Minka Podhajská. Dřevoryty její, ať již v obvyklém provádění našem nebo v provedení japonském, jsou vlastně jednoduché plošné obrázky, určené pro výzdobu stěn dětských pokojů. Svou bohatou barvitostí, výběrem sujetů na př.: »Děti a pes«, »U ptáčníka«, »Boj s drakem«, »Husy«, »Myši«, »Ryby«, »Motýli«, nejsou rozumovým řešením nálad, spíše jen silhouetovým zachycením barevných ploch. V tom směru nejlepší jest dřevoryt »Večerní slavnost«, stylisovaná nálada světelných kontrastů. Většinu však jejího dekoračního smyslu zabírá láska k dětským hračkám a k vytvoření nových podmínek dětského humoru. Řada patronovaných cyklů obrázkových ukazuje budoucí cestu dřevorytů sl. M. Podhajské. Hledá obliby dětí a získává tím i zájmu našeho.

Stylistické stránky dřevorytů povšimnul si též i B. Jaroněk, než jeho dřevoryty zaujímají ojedinělé místo v české grafice. Dílo jeho podmíněno životem plným změn a dychtícím stále po novém. Po předběžných studiích na řezbářské škole pracoval v různých velkoměstech jako dekorativní

P. KOBLIHA TITULNÍ LIST K DRAMATU MAETERLINCKOVU: „SMRT TINTAGILOVA"

řezbář. Po třináctiletém pobytu v dílnách řemeslných přijal místo malíře portrétů v akvarelu a pastelu u dvorního fotografa v Budapešti. Později se věnoval zcela malířství. V těchto oborech nabyl potřebných zručností pro své grafické dílo. Zjemnělý malířský postřeh pro barevný kolorit, ještě více kultivovaný delším pobytem v Orienté a náležitá zručnost řemeslná ve zpracování dřeva, jsou základní podmínky jeho barevných dřevorytů. K tomu přistupuje vervní láska k rodnému kraji valašskému. Své grafické počátky vykládá sám takto: »Před 8 asi lety potřeboval jsem pro jednu svou kollektivní výstavu plakát, který měl sice být umělecký, ale laciný. Několik selských valašských dřevorytů a špalíků, které jsem choval ve svých sbírkách lidového umění, vnuklo mně myšlénku: vyrýti plakát ve dřevorytu. Jako bývalý dřevořezbář jsem přece uměl ve dřevě rýt. Vyryl jsem tedy plakát do lípového špalku, dvoubarevný a práce tato mne velmi upoutala. Ani jsem nevěděl, jak ryjí xylografové — mně stačil prastarý jednoduchý způsob.« Ovšem opouští naivitu lidových a kramářských štočků a tvoří barevnou dekoraci, silných linií. Dřevoryty Jaroňkovy naprosto nutno posuzovati jako nástěnnou ozdobu, tak jsou komponovány, tak vytvořeny. Nejsou tvořeny pro výzdobu knižní, ani do map, jejich velikost kolísá mezi rozměry 63 × 55 cm. Začal svou techniku dvoubarevným plakátem a nyní pracuje na dřevorytech šesti až osmibarevných. Základní barva jest mu tonovaný papír, na který tiskne světla pastosně bělobou. Při své snaze o dekorativnost pečuje i o trvanlivost materialu, aby vzdoroval účinkům prudkých světelných paprsků. Sám si papíry své v papírně tonuje a zkouší jejich trvanlivost; tak i staří mistři z jednoduchých základních prostředků připravovali si své výtvarnické potřeby. Dnes umělec výtvarný omezuje po většině své technické práce na přípravu co nejmenší, u obchodníka kupuje vše do detailu hotové, jen plátno, desku pokrýti uměleckým výtvorem. Poslední léta Jaroněk žije v rodném kraji valašském, ve Velkém Meziříčí a nyní v Rožnově. Odsud také bere motivy svých dekorativních dřevorytů. Malé hornické město Štramberk dominuje v prvních jeho listech. Drobné, ubohé, domečky, šindely a došky pokryté, prosvítající za chudou zelení ovocných stromů a nad tím vévodící Štramberská Trúba, zbytek bývalého feudálního hradu, to vše tvoří sujet »Ulice ve Štramberku« jeho prvního svérázného dřevorytu v osmi barvách. Před tím vytvořené plakáty dvou souborných vlastních výstav a dřevoryt »Letní večer«, tištěný na bílém papíře, jsou ukazovateli cesty k vrcholné umělcově metě, kteréžto dosahuje Štramberskou ulicí. Městečko Štramberk zaujalo umělce ještě na následujícím listě celkovým pohledem. Na to odklání se k jednotlivým výrazným chatám valašským a řezbou zobrazuje barevnou jejich tvářnost. Drobné chaty, s vysokými dřevěnými štíty, širokých pavlačí; zahrádky se skupením bizarních, lidově komponovaných včelínů, rozsochaté stromy, plné žlutých listů neb rašících pupenců; luční květy, bohatých barev, tvoří základní motiv jeho hotových dřevorytů: Valašské úly, Včelín v květnu, i připravovaných návrhů k dalším grafickým pracím. Barevná nálada krajiny plně vystižena vhodně zladěnou hamonií barev, kteréž obepíná kresba silných rázných linií. Obraz není však stylisován.

Těžiště činnosti Jaroslava Bendy položil bych v tisk z linolea, neboť poslední dílo »Františkánský klášter v Dubrovníku«, zastínilo veškere jeho dřívější práce leptané i litografované. Nejprve přihlásil se mezi ctitele Staré Prahy čtyřbarevnou litografií »Žatecká ulice«, potom vytvořil lepty »Letní jitro«, »Valašská chalupa« a řadu menších litografií. Linoleum jest Bendovi rovnocenným surrogátem za dřevo, zpracovává je stejným způsobem, ovšem dle poddajnosti materiálu mnohem snadněji. Jest také jediným naším umělcem, který zdárně a umělecky ovládá tuto techniku moderní.

Moderní česká grafika oživila i staré methody illustrační. Nebyl to však návrat, úpadek. Dnešní umělec neprovádí jen návrhy autorovy, ale tvoří sám cyklus leptů, dřevorytů na totéž thema, myšlenku, kterou básník spracoval literárně. Nezávislé, dle svých možností a dle zpracování materialu tvoří oba. Tím pojetí jejich se prohlubuje a myšlenka základní dostává větší plasticity.

Mezi první grafiky illustratory vstoupil Fr. Kupka dřevoryty k Šalamounově »Písni písní«, vyšlé v překladu Jeana de Bonnefon. Hned z počátku většina činnosti Kupkovy směřovala k cyklům. Tak vznikly jeho revolty svobodného přesvědčení a serie kreseb »Peníze«, »Náboženství« a »Mír«. V první jeho souborné výstavě v Praze r. 1906 byly vystaveny i některé ojedinělé lepty: »Čarodějník«, »Vzdor«, »Cesta ticha«, karikatury lží společenských a skeptická rozjímání o významu života. Malý lept, myšleny jako menu domácí přátelské večeře, ukazuje již přechod k jeho větším dílům illustračním, kdež opouští vyhraněné stanovisko odporu proti pokryteckým řádům společnosti a tvoří umění pro jeho krásu, jsa inspirován myšlenkou básníkovou. Erotičnost básně Šalamounovy v úpravě Bonnefonově přivedla Kupku k postavám, plným života, silné touhy, beze všech přetvářek a falešného studu. Umělec miluje zdravá, krásná těla a dřevoryty jeho vystupují plastickou hodnotou. V druhém díle, které Kupka po stránce umělecké doplnil řadou leptu, akvafort jest stará poesie dob antických, po stránce jazykové a veršové zmodernisována Lecoutem de Lisle, určila směr bližší dřívějším reformatorským snahám umělcovým. Pojem věcné rovnováhy, vyrovnávající zpupnost mocných, osudovost zločinné vášně daly mnoho sujetů rydlu Kupkovu. Jemné lepty sesílené akvatintou ploch dobře volených kontrastů světelných představují nám onu známou báji o zabití Aigista, potrestání Klytaimnestry a jásot Elektry. Životné postavy prodchnuté touhou po plném vyžití, jejich zápasy, těla shroucená utrpením, vše to líčí Kupka jemnými a pozornými tahy jehly leptací. Illustrace samy již dostačí k pochopení celého sujetu básnického. Virtuosní kresba, jemná technika a podrobná znalost ženských aktů i temperament přímého odpůrce všeho tajemného staví Kupku na přední místo v české grafice moderní.

Fr. Kobliha vystoupil jako illustrator jemných subtilných básní svými dřevoryty, které později vydal v samostatných cyklech. Netřeba mu textu, cykly jeho jsou samostatné, nezávislé na podání básnickém. Jako umělec utrpení skrytého a bolesti ženy vytvořil cykly »Pozdě k ránu«, »Žena« a

»Tristan«. Dřevoryty »Pozdě k ránu« jsou výtvarným doprovodem básní K. Hlaváčka a líčí setmělou náladu krajiny neurčitých rysu za zsinalého svitu bledého měsíce; krajina jest oživena bledými stíny, základním to prvkem všech jeho dřevorytů. Zlákaná duše básníkova bloudí kol postříbřené řeky a tichý, hluboký doprovod violy jej doprovází. Za noci březnové viděl básník jarní slavnost něžných pastýřek a nyní k ránu zahradou se vrací, jde bez bázně za chrty bílými, ač nebezpečí na něho číhá. Postava dívky dívající se v zarostlý park, kde opalisuje zlatý plíšek vyšlého měsíce. Tichá noc pobřežní ozářena velkým měsícem, prokukujícím kmeny štíhlých stromů. Dívka přišla loudavým krokem z příkopů Kastelu až pozdě k ránu. Dva hlasy, proucí se, znějí do tiché noci, hlas hluboký, chtějící ano, druhý bázlivý, odpírající tiše ne. Za sešeřelého rána ustrašení milenci se vracejí! Přízrak stínů větrných mlýnů se hrouží v dálce. Tak asi by zněl slabý výklad tohoto cyklu, který dbá niterného vyvolání nálady více než dějovosti obsahu. Podobně i »Tristan« jest zachycení subtilní nálady a bolu dvou milenců. Jest to zmodernisování staré báje v dnešním utrpení. Velké hoře ženy, plynoucí z poznání hluboké lásky, jest thematem téměř většiny listu Koblihových. Samostatný cyklus věnovaný »Ženě«, propadl státní censuře, nepoznali jsme tudíž oněch jemných nuancí a záchvěvů umělcova nitra v tomto cyklu.

Kobliha má svou vlastní osobitou techniku dělení světel od neproniknutelné černi dřevorytu. Nemá předchůdců ani vzorů. Sám dopracoval se nynějšího mohutného sebeovládání uměleckého a náležitého vymezování prvků černých a bílých ploch. K tomu přistupuje zmíněná již psychická stránka a hluboký cit pro duši ženy, ženy slabé, milující nezměrnou, trpkou láskou svého reka.

Básník a malíř. To jsou navzájem prolínající se složky psychického umění Karla Hlaváčka i jeho krátkého a bolestného života. Nemnohé jeho pokusy o vyjádření subtilních záchvěvů duše trpící, avšak duše bohaté myšlenkovými zdroji. To, co se nám zachovalo, jsou to vlastně počátky a zřejmě vidíme technické nedostatky. V mnohém vzpomínáte na Ropse a Sattlera. Lepty chtěl doplniti báseň, byl více literární. Nebyl realistním podavatelem podnětů básnických. Několik jeho leptů ku »Mstivé Kantileně«, ukazuje přes všechnu technickou nedokonalost duchaplného tvůrce. V leptavém portraitu Arnošta Procházky (pro album »Prostibolo duše«) nedbá jen vnější podoby, podává více než pouhou podobiznu. Je to pokus o zobrazení odlesku niterního života. Často sahá ke karikatuře a jediným překresleným rysem podává základ drtivé reality, které by se byl tak rád vzdálil. V počátcích Hlaváčkových byla síla umělce, hledajícího prostředky pro vyjádření psychické mohutnosti, chtěl' vždy více podati, než co viděl pouhým okem. Též po stránce technické zkoušel různé techniky grafické a byl jediným z našich moderních grafiků, který se pokoušel oživiti starý, pracný měditryt, od starých mistrů tak dokonale ovládaný. Než nedošel svého cíle, zákeřná choroba podlomila slibný talent, a dílo Hlaváčkovo zůstalo torsem a pouze slibným začátkem.

K výčtu jednotlivých skupin dle různých směrů, rozdělených dle lát-

kového omezení připojuji několik dat o grafice umělců, kterých nemohu přiřaditi k dřívějším celkům. Způsob práce pointe sèche. H. Emingerové a K. Myslbeka, jakož i litografie L. Vacátka, Čipery a Béma, autodidaktické pokusy Vl. Röhlinga, bizarie listů Jana Köhlera vyžadují zvláštní kapitoly.

Drobné hlavičky dětské »Dívky v zahradě« (1903), »Studie dětí« (1906), provedené oblou jehlou a jen v málo otiscích rozšířené, působí jemným zachycením něhy tváří jako drobné portraity na slonové kosti. Drobnost detailů a pozorně vedená linie jehly naznačuje nevyspělé rysy dětské. Ze starších leptaných portraitů H. Emingrové jest nejznámější podobizna malíře K. Javurka, výrazných, hlubokých linií. V této podobizně vystupuje trochu idealisace, která v pozdějších hlavičkách dětských dobře se uplatňuje. Slečnino métier zůstalo ponejvíce pointe sèche, v němž dociluje vynikající jemnosti a nejvíce se přibližuje zrnu pastelového prášku, kterého tak ráda užívá při svých portraitech.

K. Myslbek (vystupoval pode jménem Fr. Voves) maluje postavy složitých forem, vybrané z vrstev proletářských, jsou buď hrůzou shroucené, upracované nebo stářím sešlé. »Černý pierrot«, provedený oblou jehlou, i »Neštěstí« jsou obdobou jeho olejomaleb. V prvých svých listech »V cirku« a »Dáma« ještě leptá, v dalších však již hledá vlastní způsob techniky a tvoří díla s výrazem skulptur, ale díla promyšlená a životem vnitřním působivá.

Ojedinělé listy litografované vydali Ivan Čipera a R. Bém. Čiperův list »Před zrcadlem«, studie aktu a obdoba olejových studií umělcových stojí na stejné výši s ostatními jeho malbami. Realisace vyhublých forem modelu a světelný dojem jsou obsahem této jediné litografie. Tím více však těžíme z jeho dekorativního smyslu na litografovaných plakátech. Litografie »Hlava Kristova« od R. Béma jest více akademická práce mladého talentu formy dbajícího, bez zvláštní ještě tvářnosti. Melancholická citovost s náboženským výkladem zachycena sklonem zmučené hlavy. Rovněž několik litografií L. Vacátka jest spíše předběžnými skizzami jeho větších maleb a plastik. Nejvíce se odlišují litografie: »V říjnu«, »U Domažlic«.

Vlad. Röhling původně se vyučil dřevorytectví a tím si vysvětlíme převahu jeho dřevorytů nad lepty po stránce umělecké. V leptu jest autodidakt a mnohý list jest jen výsledkem jeho s láskou prováděných pokusů technických. Z prací Röhlingových vyniká dvoubarevný portrait a studie ženského aktu v přírodě »V letě«, vícebarevný dřevoryt.

Listy Jana Köhlera jsou málo komu známy, jsouce určeny jako bibeloty ruky přátelské pro mapy umělcových známých. Jsou to vzpomínky z cest (Sotto il ponte di Rialto), fantasie (cyklus »O bláznovi«, »Kytarista«, »Malichernosti«, »Jelen«, »Tanec«), podobizny drahých osob (Portrait matky). Práce spíše pro oddech od namahavého provádění sgrafit a fresek, touha po vyžití jemných snů, které nesnesou rozměrných měřítek. Síla linie, bizarrnost většiny sujetů staví grafické dílo Köhlerovo v české grafice na místo ojedinělé, samostatné provedením a pojetím.

Ve své malé monografii o moderní české grafice podávám pouze několik informativních kapitol, často jen pouze registrujících grafické výtvory

a hledících získati zájem a lásku pro česká díla grafická, mnohdy v cizině dávno pochopená. Máme svou vlastní, svérázně českou grafiku, ale nemáme obecenstva, které by dovedlo pochopiti její význam a její cíle. Síťková, tříbarevná reprodukce u nás posud má platnost uměleckého díla a nikoliv pouze jako pomůcky typografické, pomůcky osvěžení paměti na obraz jednou spatřený. Grafika není umění, které chce působiti na massy, mluví k úzkému kroužku milovníků. Již omezený počet výtisku na to ukazuje. Než u nás není ani těchto ctitelů a listy zůstávají umělci v ateliéru, jako důkaz nepochopení práce grafické.

Česká moderní grafika není omezena jen na jediný druh odvětví technického. Pěstuje všechny druhy technik a výsledky její možno zříti i v uměleckém plakátu. U nás Alf. Mucha, Arnošt Hofbauer snaží se plakátové umění litografií osvěžiti a povznésti.

Umělců grafiků jest příliš mnoho, nelze přesně vymeziti jednotlivé skupiny, neboť často umělec pracuje v různých technikách a sujetech. Rozhodně nelze omezovati a rozdělovati umělce ve skupiny dle technik grafických na oddíly dřevoryt, mědiryt a litografie. Tím charakteristika umělecké činnosti jediného umělce byla by roztříštěna a často by o některém místě bylo promlouváno na třech různých místech. Rovněž nepopisuji všech listů každého umělce, tím by monografie vzrostla na obsáhlý katalog. Podávám jen stručnou charakteristiku, uvádím význačnější listy a hledím vypátrati celkové podmínky.

V současné době grafika poznovu zase vychová umělce, kteří by se vyrovnali umělcům ciziny a v zemi, která kdysi dala světu lepty Hollarovy, vzniknou listy grafické hodnoty světové. Uznání ciziny již tu namnoze je, jen ještě třeba českého obecenstva, rozumějícího dílům grafickým.

TECHNICKÉ A BIOGRAFICKÉ POZNÁMKY.

Charakter moderního dřevorytu jest bližší dřevorytům doby Dürrerovy než dřevorytům způsobu Bewickovu, kterými do nedávna byly naše illustrované listy zaplavovány. Současný umělec více pracuje nožíky, než rydlem, plochy pak nepřeplňuje rovnoběžným šrafováním na označení polostínu. V moderním dřevorytu převládá technika konstrastů černých a bílých ploch.

V grafice, která užívá kovového materialu, převládá touha po zjednodušení technické práce umělcovy: Starého, namahavého mědirytu, kdy umělec pracně do měděné desky vrýval čáry, linie, plošky, aby vyplněny tiskařskou černí, daly otisk na papíře, již se zcela neužívá a moderní umělec hledá zdokonalení leptacích způsobů, kde kyselina přejímá většinu mechanického zpracování. Dres jest lept základem všech moderních způsobů. Umělec vezme hladce vyleštěnou desku, z čisté mědi, pokryje ji leptacím krytem, směsí asfaltu, pryskyřice a vosku. Tento kryt jest buď pevný, měkký, mastný, zrnitý nebo tekutý. Dle toho pak rozeznáváme různé techniky leptu. Na jednoduchý lept užívá se krytu pevného nebo tekutého tím způsobem, že deska měděná povleče se jen slabou vrstvou tohoto krytu. Když kryt leptací dostatečně zaschne, kouřem se po celé ploše začerní a umělec může zakresliti svou komposici. Kresba ve vrstvě krytu provádí se leptací jehlou takto: umělec nanese si rozměry, obrysy kresby, buď jemně bílou křídou, bez porušení povrchu, nebo pomocí dírkované pausy, zaprášené bílým práškem. Potom teprve leptací jehlou odrývá jednotlivé

linie a plošky, až vybere veškerý asfalt v místech kresby, takže povrch desky jest v těch místech bez povlaku asfaltového. Leptání provádí se rozličnými kyselinami anebo jejich roztoky. Kyselina nechá se působiti tak dlouho až vyžere v desce měděné čary a linie obrazu do potřebné hloubky. Když potom odstraníme ostatní kryt obdržíme desku, jejíž povrch jest zbrázděn čarami do hloubky vrytými. Odtud souborný název tisk z hloubky (en creux, Tiefdruck), neboť obraz dostaneme tehdy, když vhloubené čáry vyplníme tiskařskou černí a ostatní hladký povrch desky otřeme a pak čerň z ryh přitisknutým papírem vyssajeme. To je princip jednoduchého leptu. Lept takto provedený má vzhled kresby, která má barvu linií vysoce nanesenou na papír, nikoliv vtisknutou jako při dřevorytu.

Způsob jednoduchého leptu linealního jest tvrdých a ostrých čar. Proto užívá se častěji jiných technik, které hlavně záleží na přípravě podkladu a způsobu kresby. Způsob »Vernis moux« užívá měkkého, mastného krytu, jehož hlavní součástka jest mastnota, která netvrdne. Na desku slabě potaženou měkkým, nestvrdlým krytem položí umělec ssavý papír nebo hedvábnou látku, kterou válečkem jemně přitiskne. A kreslí měkkými tužkami na látku, která ke krytu v místech doteku pevně přilne. Po sejmutí látky přilnutá místa se s desky odtrhnou, kdežto ostatní kryt zůstane. Deska ochrání se před leptající kyselinou podobně jako u leptu jednoduchého. Čáry vernis moux nesou strukturu přiložené látky a jsou pletivem látky, strukturou papíru přerývány, okrajů neostrých.

Oproti tomu akvatinta vyznačuje se zrnem. Zrna akvatinty docílíme jemným nebo hrubším poprášením čisté desky jednostejně rozmělněným práškem asfaltovým a ten potom zahřátím na desku připečeme. Kyselina působí pouze mezi jednotlivými zrny, tečkami a ploškami a v místech, kde umělec připečená zrnka s desky odstranil nebo štětcem vymyl. Různě velikým zrnem a postupným leptáním grafický umělec může docíliti zdánlivě polostínů akvatinty.

K těmto způsobům leptacím přistupují dva obtížnější ruční druhy: manýra škrabací (mezzo-tinto) a suchá jehla (pointe sèche). Mezzo-tinto užívá desky kovové na povrchu stejnoměrně zdrsněné ocelovou kolébkou, opatřenou hroty nebo smirkovým pískem. Otisk takto připravené desky byl by úplně černý, neboť barva zachytí se na všech místech desky. Světel a polostínů umělec obdrží vyhlazením jednotlivých plošek ocelovými noži. Suchá jehla jest vlastně obdobou mědirytu. Umělec vyrývá ocelovou jehlou nebo diamantem obraz v desku. Drsné kraje brazd nechává na desce a tak docílí sametových okrajů linií.

Moderní grafika užívá těchto druhů ojediněle i různě kombinovaných. Barevný lept vzniká tiskem z různých desek vždy pro jednu barvu určených nebo z desky jedné, která se napouští několika barvami (srv. odstavec o Šimonovi). Rozličné korektury na hotové desce puncem, ruletkou, muletkou, vykrývání míst, postupné leptání dává umělci možnost nejrozmanitějších provedení a vyjádření. Srv.: Ziegler W., Die Technicken des Tiefdruckes. Halle a S. 1901.

*

ADÁMEK RUDOLF, nar. 1882 v Kutné Hoře, na akademii umění byl v oddělení prof. Fr. Ženíška.

BÁRTA JOSEF, nar. 1864 v Praze, byl žákem M. Pirnera a od r. 1896 prof. Jul. Mařáka.

BÉM RUDOLF, nar. 13. dubna 1874 v Rabíně u Vodňan. Na pražskou akademii vstoupil r. 1893, byl žákem prof. Sequense, na konec prof. Hynaise.

BENDA JAROSLAV, nar. 27. dubna 1882 v Praze, navštěvoval státní uměleckou průmyslovou školu a malířskou akademii v Praze.

BÍLEK FRANTIŠEK, nar. 6. listopadu 1872 v Chýnově u Tábora. Ježto trpí daltonismem, zanechal původních úmyslů věnovati se malířství a vstoupil k prof. Jnjalbertovi v Paříži, kdež se učil sochařství.

BRAUNEROVÁ ZDEŇKA, nar. 1862 v Praze, dcera Dr. Fr. Braunera. Malířství učila se u Chittusiho a v Paříži u Courtoise.

BRUNNER ANTONÍN, nar. 1881 na Kr. Vinohradech, byl žákem prof. Lišky v Praze a prof. Laurence v Paříži.

ČIPERA IVAN, nar. 1883 v Rakovníce, studoval pražskou akademii umění u Hynaise, potom akademii v Mnichově a v Paříži.

EMINGEROVÁ HELENA, nar. 1860 v Praze, prvním učitelem byl jí K. Javůrek a v Paříži Gust. Courtoise. Leptu se naučila u prof. Max. Dasio v Mnichově.

ENGELMÜLLER FERD., nar. 23. prosince 1867 v Praze, studoval na pražské akademii u Mařáka. Leptu a kamenotisku učil se v některých atelierech mnichovských.

FIALA OSKAR, nar. 1860 v Praze, již jako gymnasista byl soukromým žákem odborné školy »Fachschule«, která byla přeměněna na c. k. umělecko-průmyslovou školu. Později studoval v Paříži.

HERVÉRT ANT., narodil se 1880 v Praze, po studiu přípravném pracoval v pražských i cizozemských dílnách reprodukčních.

HLAVÁČEK KAREL, 1874 v Praze, 11. června 1898 v Libni, byl samouk.

HOFBAUER ARNOŠT, nar. 26. dubna 1869, studoval po čtyři roky na státní umělecko-průmyslové škole v Praze, absolvoval akademii umění, dřevorytu se učil pod vedením Floriana v Paříži, dřevořezu u Henri Rivière tamtéž, leptání jej naučil p. E. Karel.

HOFMANNOVA-STARÁ LUDMILA, navštěvovala uměl. prům. školu v Praze, malířskou akademii v Mnichově a leptati se učila u sl. Heldrichové tamtéž.

HONSA JAN narodil se r. 1876 v Tisové u Vysokého Mýta. Studoval na pražské akademii malířské ve speciální škole pro krajinářství prof. J. Mařáka od r. 1895. Za dalším zdokonalením dlel nějaký čas v Paříži a v Mnichově. Nyní žije v Běstovicích u Chocně.

JANSA VÁCLAV, nar. 1859 v Rovné, studoval akademii umění v Praze za Lhoty a potom ve Vídni.

JARONĚK BOHUMÍR, nar. ve Zlíně 1866, jest autodidaktem a byl původně vyučen řezbářství. Po třináct let pracoval v různých velkoměstech v uměleckém průmyslu, na konec jako malíř portraitů v akvarellu a pastellu u dvorního fotografa v Budapešti. Nyní žije na Valašsku. Srv. Mádl K. B., Bohumír Jaroněk. Die Graphischen Künste. XXXI. 1908, str. 29—33.

JIRÁNEK MILOŠ, nar. se 19. listopadu 1875, studoval malířskou akademii v Praze ve škole prof. Hynaise. Grafice se učil u Oscara Grafa v Mnichově r. 1908.

KALVODA ALOIS, 1875 ve Šlapanicích u Brna, malířskou akademii absolvoval u prof. Mařáka.

KAREL EDUARD, nar. 20. I. 1861. ve Smiřicích, nejprve se učil zámečnictví, potom podporou Umělecké Besedy navštěvoval odbornou školu zlatnickou v Praze. Když r. 1880 prohlížel zlatnickou školu ředitel dvorního musea ve Vídni Eitelberger, zalíbil si mladého rytce a učinil mu nabídku, by vstoupil do speciální třídy leptu prof. W. Ungra na uměl. prům. škole ve Vídni. Podporou V. Lanny odebral se do Vídně a vedle školy Ungrovy absolvoval specialku pro dřevoryt prof. W. Hechta. Jako rytec pracoval pro dílo korunního prince Rudolfa »Die öst. ungar. Monarchie im Wort und Bild«. Ježto v letech devadesátých illustrační rytectví ustoupilo fotomechanickým reprodukcím, většina rytců hledala jiného zaměstnání. G. Karel vstoupil do reprodukčního ústavu Jana Vilíma a se závodem přešel do grafické společnosti Unie. Řídí oddělení tisku z hloubky a často mladí umělci hledají u něho prvního poučení v technických překážkách.

KAŠPAR ADOLF, narodil se 27. prosince 1877 v Bludově u Mor. Šumperka. V leptu jest autodidakt.

KOBLIHA FR., nar. 1877 v Praze, absolvoval pražskou akademii umění ve škole Fr. Ženíška.

KOHLER JAN, nar. 9. února 1873 v Brně, po gymnasijní maturitě navštěvoval státní uměl.-prům. školu a specialku prof. Fr. Ženíška na akademii umění v Praze.

KONÚPEK JAN, narodil se 1883 v Ml. Boleslavi, studoval reálné gymnasium v Praze, v Křemencové ulici, architekturu na technice a nyní působí na uměl. průmyslové škole v Plzni.

KUBÍN JAROSLAV, nar. 17. února 1886 v Praze, po gymnasialních studiích přešel na akademii umění v Praze a do r. 1908 byl u Maxe Pirnera.

KUPKA FRANTIŠEK, nar. 22. září 1871 v Dobrušce, studoval na pražské malířské akademii. Nyní žije v Paříži.

LOLEK STANISLAV, nar. 13. listopadu 1873 v Paloníně na Moravě, studoval nižší reálku v Prostějově, lesnickou školu v Písku, akademii umění v Praze u prof. Mařáka a Ottenfelda. Grafice se učil u Wolfa a Heinemana v Mnichově.

MAJER ANT., narodil se r. 1882 na Žižkově a pražskou malířskou akademii absolvoval u prof. H. Schweigra.

MALÝ PAVEL F., nar. 29. června 1882 v Pardubicích, studoval nižší reálku v Praze, přípravku malířské akademie tamtéž a delší čas byl žákem vídeňského krajináře professora Fr. Hlaváčka.

MAŘÁK JULIUS EDV., 29. března 1835 v Litomyšli — 9. října 1899. R. 1887 byl povolán na pražskou akademii umění. Srv. K. B. Mádl, Mařákovy lepty. Volné Směry. IV. 1900, str. 18—9.

MÝSLBEK KAREL (pseud. Fr. Voves), nar. 1874 v Praze, studoval moderní filologii na universitě a působí jako professor na reálce v Praze. V grafice jest autodidakt.

PACOVSKÝ EMIL, narodil se r. 1878 v Uhl. Janovicích, studoval na malířské akademii v Praze a v Mnichově. V dřevorytu pracuje od r. 1909.

PODHAJSKÁ MINKA, nar. 1881 ve Vídni, tamtéž stále žije i uměleckou výchovu prodělala u L. Michalka, A. Boehma a dřevorytu se naučila u Fr. Königa.

PORKET ANTONÍN, narodil se 5. května 1883 v Chebu. Studoval na pražské malířské akademii, rok v Mnichově a půl roku v Paříži. R. 1910 vydal album Starý Beroun, obsahující 19 leptů a 6 litografií. Srv. Katalog výstavy, pořádané v srpnu 1910 v Berouně.

PREISSIG VOJTĚCH, nar. 31. července 1873 ve Světci u Teplice v Čechách, absolvoval vyšší reálku a r. 1892 vstoupil do státní uměl. prům. školy, kdež byl v oddělení Ohmanna, v Paříži se cvičil v technice leptů. Byl nějaký čas u Marolda a nyní žije v Chicagu. Srv. F. S. Řehoř, Vojtěch Preissig. Pokroková Revue, IV. 1908, str. 693—7.

RÖHLING VLAD., nar. 23. května 1878 v Praze, učil se dřevorytectví u J. Šimáně a na c. k. státní uměl. průmyslové škole navštěvoval oddělení K. Lišky a na akademii specialku prof. Fr. Ženíška.

SCHWARZ VENDA, nar. 8. března 1883 v Praze, studoval pražskou akademii pod vedením Ottenfelda, v Paříži u Cesbrona, v Mnichově se učil leptati u Fr. Hebenbarta.

SKRBEK JAROSLAV, nar. 7. ledna 1878 v Poniklé nad Jizerou, studoval reálku v Jičíně, malířskou akademii ve škole Pirnera a nyní jest ve specialce M. Švabinského.

STRIMPL LUDVÍK, nar. 18. listopadu 1880 v Praze.

STRETTI VIKTOR, nar. 7. dubna 1878 v Plasích u Plzně, studoval reálku, c. k. uměl. prům. školu a pobyl tři roky na akademii umění ve škole Fr. Ženíška. Studia dokončil v Mnichově, kde navštěvoval grafické oddělení C. Marra.

STRETTI-ZAMPONI JAROMÍR, nar. 11. června 1882 v Plasích u Plzně, mladší bratr Viktora, jest v grafice samouk.

ŠIMON Fr. T., nar. 13. května 1877 v Železnici u Jičína ve mlýně, absolvoval pražskou akademii umění u M. Pirnera.

ŠTÁFL OTAKAR, nar. 1884 v Něm. Brodě, žák pražské akademie umění.

ŠVABINSKÝ MAX, nar. 17. září 1873 v Kroměříži, absolvoval pražskou akademii, leptati se učil u prof. Mařáka a hlavně u p. E. Karla. Srv. Max Dvořák, Von Manes zu Švabinský. Die graphischen Künste XXVII. 1904, str. 29—52.

ÚPRKA JÓŽA, narodil se 25. října 1862 v Kněždubu, jeho otec byl písmák. Studoval v Praze u Lhoty, v Mnichově byli mu učiteli: Nicolaus Gysis a Otto Seitz. Od r. 1898 ve svém domku v Hroznové Lhotě.

VÁCHAL JOSEF, nar. 1884 v Milavči u Domažlic, navštěvoval školu Al. Kalvody a Rud. Béma a grafickou školu A. Herverta.

VONDROUŠ JAN C., narodil se 1884 v Chotusicích u Čáslavě. R. 1893 se jeho rodiče vystěhovali do Ameriky a tamtéž konal umělecká studia. Po čtyři roky navštěvoval školu Národní Akademie Umění v New Yorku, kdež též absolvoval třídu leptařskou pod vedením James D. Smillie. Nyní žije v Praze.

ZÍTEK LAD., 7. dubna 1886 v Soběslavi. Učil se u Herverta.

*

JULIUS MAŘÁK

POTOK

J. BARTA ZA BOUŘE

ALOIS KALVODA

LITOGRAFICKÁ STUDIE

T. F. ŠIMON DCERUŠKA EVA

T. F. ŠIMON

OZDOBNÝ KVĚT

T. F. ŠIMON L'ESTACADE

MAX ŠVABINSKÝ

PIETA

MAX ŠVABINSKÝ

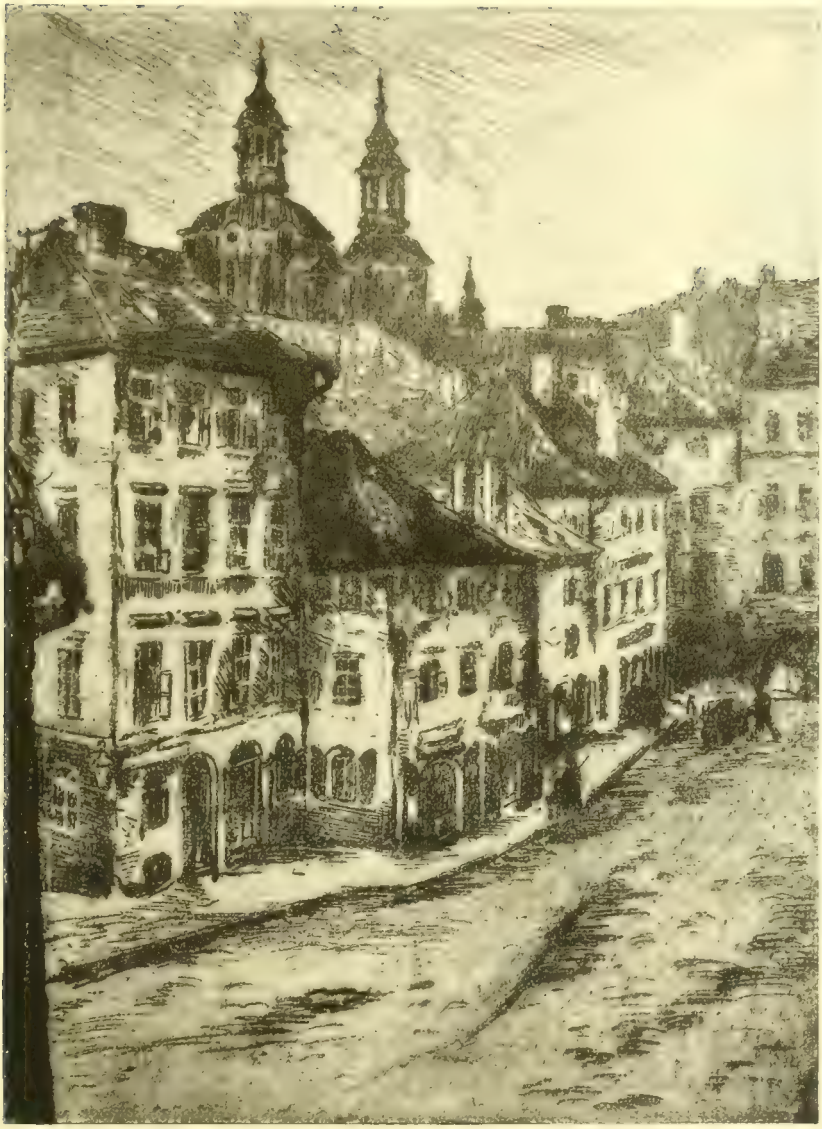
BÁSNIK SOVA

MAX ŠVABINSKÝ PARK

VIKTOR STRETTI DÁMA S BOA

VIKTOR STRETTI ZDENČA

ADOLF KAŠPAR VARHANÍK



ZDENKA BRAUNEROVA

LINHARTSKÝ PLÁCEK

JAROMÍR STRETTI-ZAMPONI

PALAIS SCHÖNBURG

A. PORKET

ZE STARÉHO BEROUNA

ANT. HERVERT

PŘED BOUŘÍ

NC 312 C9D6
Dolenský, Antonín
Moderní česká grafika
Robarts Library
DUE DATE:
June 6, 1992
Fines 50¢
per day